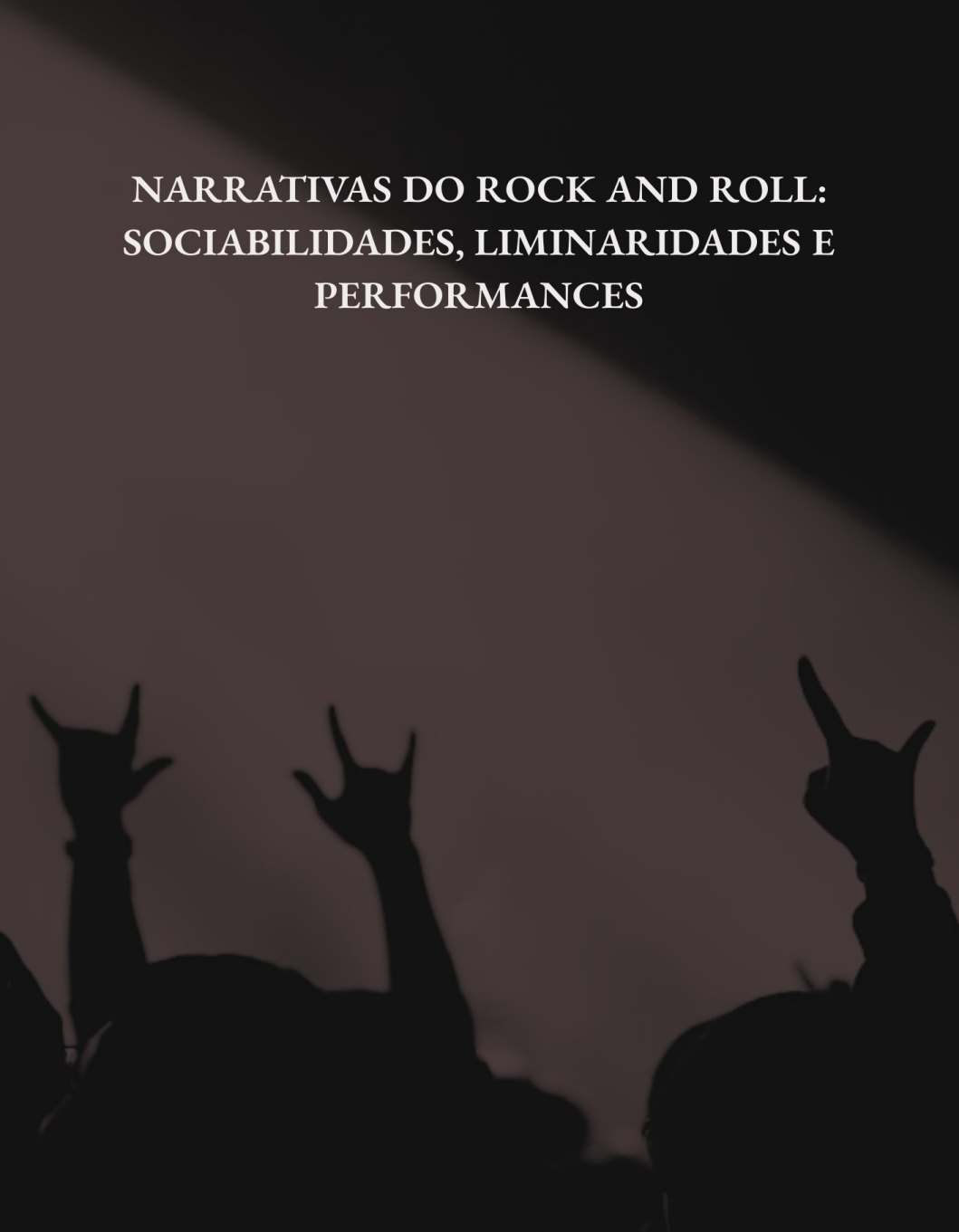
NARRATIVAS DO ROCK AND ROLL: SOCIABILIDADES, LIMINARIDADES E PERFORMANCES



LUCAS MONTEIRO

Contemporis

NARRATIVAS DO ROCK AND ROLL: SOCIABILIDADES, LIMINARIDADES E PERFORMANCES

LUCAS MONTEIRO

Contemporis
Goiânia
2026

Contemporis
Estudos Interdisciplinares

Título: Narrativas do rock and roll: sociabilidades, liminaridades e performances.

Autor: Lucas Monteiro.

Texto, edição, revisão, preparação, projeto gráfico, capa e diagramação: Lucas Monteiro.

Foto da capa: Edward Xu.

2ª edição – 2026.

Goiânia, Goiás, Brasil.

ISBN: 978-65-02-14532-6.

DOI: 10.5281/zenodo.20492344.

© 2026 Lucas Monteiro.

Referência para citação: MONTEIRO, Lucas. Narrativas do rock and roll: sociabilidades, liminaridades e performances. 2. ed. Goiânia: Contemporis (Ed. do autor), 2026. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.20492344.

Esta obra está licenciada sob a licença Creative Commons Atribuição–NãoComercial–SemDerivações 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

É permitida a leitura, o download, o compartilhamento e a citação desta obra, desde que haja atribuição adequada de autoria. Não é permitido o uso comercial desta obra, nem a criação de obras derivadas, adaptações, traduções ou modificações sem autorização prévia e expressa do autor.

Obra disponibilizada gratuitamente em formato digital.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Monteiro, Lucas
Narrativas do rock and roll [livro eletrônico] : sociabilidades, liminaridades e performances / Lucas Monteiro. -- 2. ed. -- Goiânia, GO : Ed. do Autor, 2026.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-02-14532-6

1. Expressão corporal 2. Gêneros musicais 3. Liberdade 4. Performance 5. Rock - Brasil - História 6. Rock (Grupos) 7. Rock (Música) - Brasil 8. Transformação I. Título.

26-365783.0 CDD-781.6609

Índices para catálogo sistemático:

1. Rock : Música : História 781.6609

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária CRB - SP-010133/O

Contemporis é uma iniciativa editorial independente dedicada à circulação aberta do conhecimento, à valorização das humanidades e à promoção de estudos contemporâneos e interdisciplinares.

À legião de inconformados
Aos companheiros de batalha
E ao bom e velho rock and roll!

SUMÁRIO

Prefácio da segunda edição 7

Apresentação 8
Prof. Dr. Eduardo José Reinato

Introdução 12

Processos históricos e sociedade 24
Roots, bloody roots 40

Sexo, drogas e rock and roll 45
"Let's put 'x' in sex" 48
"Taberneira traga o gim" 50
"Let me sing" 52
"Anti-exemplo" 57

Performance do *moshpit* 60
Ritual 64
Sociedade alternativa 68

Considerações finais 77

Referências 80

Prefácio da segunda edição

O tema deste livro tem raízes no trabalho de conclusão de curso da minha Graduação em Educação Física. A contextualização do moshpit como uma dança foi, sem dúvidas, inédita e disruptiva. Até onde foi possível verificar, foi o primeiro a tratar do tema desta forma. O moshpit já havia sido pesquisado anteriormente, entretanto sua caracterização como dança ainda não havia sido feita de forma acadêmica. Muitos foram os desafios para reunir referencial bibliográfico e para conseguir contextualizar esse fenômeno enquanto uma dança, e desta forma, conectar com os objetos de estudo da Educação Física, e por fim, convencer a banca para a aprovação.

O Mestrado em Performances Culturais abriu mais possibilidades com a perspectiva da pesquisa interdisciplinar. Além do moshpit foi possível fazer um recorte maior e pesquisar de forma mais profunda o rock and roll e as questões sociais envolvidas nesse estilo musical. Mais uma vez, era salutar o ineditismo da pesquisa, sendo o primeiro em língua portuguesa. Esse processo e o tempo de mestrado foram muito frutíferos, trazendo aprendizado e novas experiências de vida e pesquisa. Foi também um período de desafios, a pós-graduação *stricto sensu* exige muito da capacidade física e da sanidade mental quando se faz de forma apropriada, e isso tem um custo.

O resultado é que o produto da dissertação de mestrado não foi o melhor que poderia ser. A pressa para fazer o depósito final e publicar o trabalho também contribuiu para que a qualidade não fosse a melhor, apesar da aprovação. Quase dez anos depois, percebi a necessidade de dar uma atenção apropriada para um tema inédito e tão importante, desta forma, nasce essa segunda edição. Busquei deixar o texto o mais próximo possível do original, mas com uma profunda revisão para melhorar a ortografia, corrigir pequenos erros e facilitar a compreensão. Acredito que essa nova versão faz jus ao tema e ao processo de pesquisa.

Lucas Monteiro

Apresentação
Prof. Dr. Eduardo José Reinato

Este trabalho é fruto de uma convergência entre a vivência do músico, do dançarino e fã de rock and roll e o exercício de reflexão teórica, característico àqueles que se dispõe a pensar as performances culturais para além de execuções técnicas ou da musicalidade em si. Assim é o autor, ator e professor Lucas Monteiro. Foi assim, e com essas preocupações, que ele se apresentou com o anseio de pensar sua relação com o Moshpit no mestrado em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás.

O projeto em si apontava para outra convergência interdisciplinar que de acordo com o professor Klaus Klüver chamamos de intermidiática. Com esta proposta de estudo, centrada na perspectiva da expressão corporal ou dança Moshpit, objetivava a percepção do encontro entre a musicalidade, o ritmo e a ação, experiência e performatividade do Rock and Roll no Brasil central. A territorialidade de sua proposta, que é a de colocar na cena do rock mundial a performatização no contexto goiano, a partir da opção da construção de uma performance rock and roll, no contexto da espacialidade cultural do cerrado, especificamente, do Centro Cultural Martim Cererê. Ainda pouco se escreveu e se analisou sobre essa espacialidade cultural em Goiânia, Estado de Goiás, e menos ainda, sobre a performatividade produzida sobre o rock and roll nestas paragens. Lucas Monteiro se jogou "moshiptianamente" nessa empreitada. E ao fazê-lo, nesta obra que hoje contemplamos, não só nos apresenta uma percepção da recepção do rock and roll pela juventude goiana, historicamente, mas percebe as peculiaridades de uma proposta estética intermidiática, como é a de expressão da corporeidade do Moshpit, da qual ele era partícipe e aqui se transforma em analista participante.

No atual contexto da história cultural de Goiás e com este trabalho de pesquisa e reflexão, percebe-se como avançaram os estudos para além da análise do fenômeno puramente musical da recepção do rock and roll. Percebe-se que a cultura do rock não é estática, padronizada. E neste sentido, esta obra demonstra a

performatividade e a corporeidade da recepção do rock em terras goianas. E este trabalho, pode-se dizer ainda, mesmo que tenha surgido no contexto de um mestrado em Performances culturais, inclui uma reflexão no contexto dos objetos dos novos estudos da história do rock and roll.

No entanto, no bojo das discussões polissêmicas que nos últimos anos se realizam sobre Performances culturais, o autor percebeu exatamente a especificidade maior da experiência do rock e da corporeidade performática do Moshpit. E ao invés de cair na generalização apressada de lançar no trabalho um conjunto de conceitos das Performances Culturais, desenvolveu uma problemática mais específica. Esta se vincula à ideia de entender de que maneira, as expressões corporais e as manifestações expressivas do rock, constroem-se como espaço de sociabilidade. A especificidade de sua pesquisa está na perspicácia de perceber o Moshpit não como uma dança, vinculada ao rock and roll, mas sim como uma expressão, em síntese, como uma performance cultural que introduz uma identidade aos participantes.

Ao desenvolver esta problemática, Lucas Monteiro constrói a análise sobre o Moshpit e a recepção do Rock and Roll em Goiás levando em conta de que a performatividade do Moshpit está relacionada à possibilidade de geração de um encontro entre música, corpo e agressividade reconfigurada em liminaridades e comportamentos restaurados. Ao exemplificar a comunidade praticante do Moshpit, identifica prática até rituais e outras tantas cerimonialidades, além é claro das relações que toda estética realiza com a vida social e política de culturas. Assim, percebe o simbólico e o imaginário se projetando nestas expressões. Corporificam-se num real ou se realizam num corpo, que aqui, é tomado como corpus da pesquisa. A performatividade, percebida pelo autor, na expressão do Moshpit, acontece no contexto do atravessamento da fantasia pela musicalidade inerente aos corpos em contato, compostos esteticamente por uma sublimação e expressão de agressividade.

O ponto de salto dessa obra é poder inferir que a agressividade sublimada do rock e do Moshpit não se reduz ao universo da natureza agressiva do animal humano. Antes, pelo contrário, é expressão de uma teatralidade, convencionada por elementos da ritualidade característica de uma identificação com a cultura do rock and roll.

Lucas Monteiro não se exime de tocar em pontos polêmicos da cultura do rock and roll. Enfatiza a perspectiva de que a prática do Moshpit remete a um estado de liminaridade entre os participantes, tal como em rituais catárticos. Destaca o elemento de controle da agressividade, como mecanismo de superação de frustrações subjetivas no contexto da vivência comunitária do rock. Assim, a expressividade corporal superpõe-se a natural agressividade humana. O Moshpit, dessa maneira, induz à lógica de submeter a agressividade a um padrão ritualístico que a permite, mas a descaracteriza como expressão de perversidade ou mero sadismo. Isso só é possível num contexto ritualístico performatizado.

A apresentação do texto, como vocês poderão acompanhar pela leitura, propõe-se a partir de uma atitude rock and roll. Sim, ouvir e se deixar levar, tanto racionalmente, como corporalmente. Não é sem motivo a escolha dos subtítulos com referências diretas a músicas e bandas. Assim, ROOTS, BLOODY ROOTS; LET'S PUT "X" IN SEX; TABERNEIRA TRAGA O GIM; LET ME SING, fazem da atitude característica do rock e do participante do moshpit, um libelo pela liberdade de escrita e de performatização na própria academia. Se apropriado ou não, quem o sabe? Quem o deve saber? É, ao meu ver, como orientador que fui, e como membro da dita academia, um lugar de performances culturais, ou mesmo, a própria performatização da cultura rock. Portanto, coerente e fiel a uma cultura de atitude e de agressividade cultivada.

Para quem tiver atitude, rock, sigam lendo e sentindo o texto como um soco no estômago, como uma cotovelada no nariz. E se sangrar, estaremos na liminaridade sentida pelo autor como participante e pesquisador. Se ficarem com hematomas, é porque ninguém é tocado pelo rock and roll sem ser afetado.

E aqui deve ser colocado o fim. E estou pensando no Slash, do Guns and Roses. Em algum momento ele definiu a importância do solo numa música dizendo: "Eu nunca serei um daqueles caras que tocam um solo maior do que deveria ser. Meus solos complementam a música. A música é o mais importante, não o solo". Assim também deve ser esta apresentação. Não que ela complemente a obra a ser lida. Mas devo confessar! O trabalho do Lucas Monteiro é o solo que nunca consegui fazer para a música da história, meu ofício. Obrigado por uma harmonia tão agressiva e sensível. Rock and Roll, "4ever" .

Introdução

Esta pesquisa trata de um projeto que vem da margem. Das margens das performances, da academia, das margens da sociedade e do que se considera dança. Esta pesquisa não tem a beleza estética de uma obra de arte renascentista, a erudição de uma música clássica ou a construção harmônica de uma canção de bossa nova. Apresentam-se aqui a sagacidade, a desconstrução harmônica, a violência lírica e o bate-estaca infernal dos rápidos compassos, entre música, movimento, performance e contestação das relações sociais e musicais. Ouça essa pesquisa como um disco de punk rock, com cada música rápida, crua e cruel. Ouça a melodia destes acordes.

Durante a adolescência comecei a adentrar musicalmente o rock and roll e, mais tarde, a frequentar festivais e eventos voltados à música independente, alternativa e pesada em Goiânia, reconhecida por produtores, músicos e pessoas ligadas a essa cena como uma importante cidade do rock brasileiro, devido à relevância de seus festivais, bandas e produções musicais e artísticas, que possuem reconhecimento nacional e internacional. Entre guitarras distorcidas, graves de baixo e pedais duplos de bateria, os sons produzidos transitam pelos mais variados subgêneros do rock. A música alternativa também possui espaço na cidade e, sem muita dificuldade, é possível participar de eventos culturais que já fazem parte da agenda cultural local.

O estado de Goiás é conhecido nacionalmente por sua produção cultural, Goiânia se destaca por ser a capital e também um grande centro dessa produções. É comum associar a cidade aos projetos musicais relacionados à música sertaneja e caipira, à música pop típica das "paradas de sucesso" e também aos ritmos característicos do interior do Brasil. É importante observar que parte dessa produção cultural reproduz, em grande medida, aquilo que é financeiramente rentável. Na atualidade, percebe-se que são músicas de rápido consumo que, de alguma forma, adentram a cultura pop e o eixo comercial da música.

Dificilmente a mídia dá atenção a essas manifestações que fogem da corrente principal da música. Da mesma forma, não é usual que patrocinadores queiram associar suas marcas a pessoas que nem sempre são bem vistas pelo restante da sociedade, a músicas "barulhentas" e difíceis de compreender, ou a bandas que desenvolvam um trabalho autoral. São comuns iniciativas em que bandas e fãs produzem eventos gratuitos para apresentações. Na maioria das vezes, esses eventos não possuem fins lucrativos, mas ainda assim mobilizam pessoas interessadas em vivenciar essa experiência musical ligada ao rock. Também é interessante ressaltar o trabalho de algumas produtoras independentes que abrem espaço para o rock e a música alternativa.

Com o passar dos anos e com mais vivências nesses contextos, impressionou-me a execução das canções, geralmente conduzida por músicos muito enérgicos, derramando suor e, às vezes, até sangue a cada nota musical tocada, em uma demonstração de energia ímpar nesse estilo. Pessoas correndo no palco, saltando na plateia e executando cada canção como se fosse a última, colocando toda a força de cada músculo na entrega daquele momento. Outro aspecto que despertou meu interesse por essa comunidade e por esse estilo musical foi o senso de comunidade e de ocupação dos espaços, a inquietação diante dos problemas sociais discutidos nas letras das músicas e nas rodas de conversa durante os eventos e, claro, o moshpit[1].

No rock and roll brasileiro, é possível encontrar canções de cunho político, em razão das condições econômicas e sociais presentes no país, além do fato de o Brasil ter vivenciado um regime militar em sua história. Um exemplo disso é o Ato Institucional Número 5, de treze de dezembro de 1968, que previa a retirada de direitos constitucionais de qualquer cidadão e colocava o Estado submetido às vontades do presidente da época, Artur da Costa e Silva, e posteriormente do General Médici (BRASIL, 1988). Essa medida causou revolta em parte da população, e o rock and roll foi uma das formas encontradas pela juventude para expressar essa indignação.

1 https://youtu.be/9LvE8jp77b8

A banda de punk rock Inocentes, que iniciou suas atividades na década de oitenta, retratava questões relacionadas à truculência militar, como na música *Pânico em SP*: "Chamaram os bombeiros, chamaram o Exército, chamaram a polícia militar, todos armados até os dentes, todos prontos para atirar. Havia o quê? Pânico em SP". Outro exemplo é a banda Ratos de Porão, do mesmo período, com a canção *Crucificados pelo Sistema*: "Nascer para a liberdade e crescer para morrer, crucificados pelo sistema. Morrer sem esquecer o povo que ficou. Crucificados pelo sistema!".

A filosofia e a literatura não escapam ao rock. Diversos músicos possuem referências de autores consagrados nessas áreas. A banda Dance of Days utiliza esses recursos com frequência, em frases como: "Sartre da São João [...] decorei poesias, li Kierkegaard e Nietzsche até o raiar do dia[2]", que faz referência a autores consagrados; "Baudelaire à meia-noite e as flores do mal [...] Winston não vê mais, seu sorriso e Winston já não ama o grande irmão[3]", remetendo ao poeta Charles Baudelaire, a uma de suas obras mais conhecidas e também ao autor do clássico literário 1984, George Orwell.

Outro exemplo é o título da canção "*Quem vai limpar o quarto de Gregor Samsa*", que remete ao personagem principal do livro A Metamorfose, de Franz Kafka, além do nome do disco lançado em 2016, Amor-Fati, referência ao conceito de amor fati, do filósofo Friedrich Nietzsche. Essas relações apresentam grande importância, como assinala Nietzsche:

> A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo (NIETZSCHE 1992, p. 48).

2 https://youtu.be/JQxjo9EHVBY
3 https://youtu.be/qpQ20-DogeQ

Esse espelho musical do mundo auxilia na representação da visão de mundo e dos modos de articulação com a realidade dessas pessoas, músicos que buscam se expressar e atravessar as pessoas por meio dessas ideias. A partir dessas relações, o rock possibilita essa multiplicidade e o acesso a um espaço em que se pode ter voz. Um espaço em que se pode ter contato com a literatura, a poesia, a filosofia e com formas de enxergar a realidade que geralmente são mais comuns ao rock and roll do que a outros estilos musicais, e também de canções voltadas ao riso e à celebração da vida.

Esse conjunto de relações proporciona uma realidade performativa singular, que durante os concertos, proporciona uma característica de ambiente festivo. Acerca disso, é possível recorrer a Petronilio (2015), que auxilia no entendimento destas relações performáticas festivas, subversivas e transgressoras, questionando relações de gêneros, questionando o sistema e ordem instaurada, que, de uma forma ou de outra, estão presentes nos concertos de rock and roll mundo afora:

> A performatividade desterritorializa e embaralha todas as referências, pois tem em si o ato que é em si, infame. Uma festa pode até conter em si um complexo de performances, massa são os atos corporais subversivos e transgressores que fazem dela um espaço de performatividade. A festa funde e confunde corpos, espaços, relações, fluxos e desejos. Potencializa sociabilidades e inaugura a todo instante uma espécie de segunda vida perfomativa. A festa é um complexo ritual cujo jogo é marcado por uma certa ludicidade, em que o tom da brincadeira e da alegria marcam a performance de um povo o festivo, anunciador do caos e fora da lei. (PETRONILIO, 2015, p.2).

Os concertos de rock and roll são espaços festivos em potencial, de permissibilidade de ações. As relações com a vida diária, os conflitos da sociedade, as paixões humanas e contextos políticos fazem de cada canção um protesto pessoal sobre causas coletivas, individuais, e é claro, executando a música por diversão, expressão e liberdade. Esses temas, e o modo como são tratados nas músicas, criam essa possibilidade de identificação, criando signos e afetos entre os fãs e músicos, em uma relação em que a ação de um alimenta a ação do outro.

É importante destacar que em todo esse conjunto o que mais me impressionou foi a explosão enérgica da plateia durante a execução das músicas, abrindo uma grande roda, para correr, se bater, se confrontar e se jogar, num vórtice quente e frenético de movimento. Fãs e músicos se jogando do palco na plateia e, independentemente de gênero, massa corpórea ou idade, os fãs da plateia se reuniam para segurar a pessoa que se jogava e celebravam aquela corajosa atitude. Era possível perceber a agressividade, a raiva, o ódio que exalava pelas narinas abertas e os dentes cerrados. O mais impressionante em tudo isso era o fato de não haver hostilidade envolvida e a agressividade ser negociada.

Ao fim das canções percebiam-se sorrisos, gargalhadas e abraços fraternos. O moshpit permite esse sentimento de fraternidade, de pertencimento, possibilitando formação de novas identidades e fortalecendo o senso de comunidade que existe entre os fãs de rock and roll que se fazem ativos nesse processo. Conforme assinala Riches (2012), que afirma que o moshpit é considerado parte vital da experiência de participar de um concerto de rock and roll, fornecendo aos fãs a possibilidade de formular novas identidades, se rebelar contra as normas sociais convencionais e se libertar das frustrações mundanas enquanto compartilham esse momento de comunidade.

Por meio desses movimentos, pode-se conceber uma linguagem corporal peculiar e particular deste grupo, que tem a agressividade como uma das formas corporais de expressão. Sendo este corpo um dos pilares da cultura, uma produção e uma criação. Este corpo se apresenta de uma forma característica, através de seus adereços, de sua maquiagem, do modo como coloca o cabelo, e até mesmo no modo de se portar e de conduzir as relações pessoais, nos momentos de shows e na vida em geral. Uma construção ética e também estética, que adorna a indumentária e também os modos de vida e de relações sociais. Fruto das conexões e modos de ação desse público, em um processo mais complexo de incorporação desses valores e normas, como afirma Daólio (1995):

> O corpo é uma síntese da cultura porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem através do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões (DAÓLIO 1995, p. 25).

O ser humano e os seres integrantes de grupos sociais vão assimilando e se apropriando de valores e normas que a eles lhe parecem coerentes e incorporando práticas e comportamentos. As representações musicais e corporais podem extravasar a experiência dentro das casas de show, tornando-se, para muitos frequentadores, um estilo de vida (RICHES, 2012). Essas relações de música, corpos e cultura imprimem de forma única as subjetivações desses sujeitos com o mundo e com a sociedade. Esta performance é uma das formas de expressar a visão de mundo e narrar a realidade da forma que se enxerga, e colocar assim de forma corporal as representações metafísicas. O moshpit permite contar histórias com o corpo, narrar sem professar palavra alguma. O corpo se ritualiza e narra o vivido ao mesmo tempo em que se vive o narrado, o corpo narra gestos acompanhados de percepções e múltiplas sensações. O corpo na performance exala signos que são plurais, coordenando um continnum, remetendo um signo ao outro. (PETRONÍLIO, 2015).

As narrativas vão além da música e do entretenimento, esses corpos falam sobre vidas, um grupo, pessoas e seus modos de vida e intervenção no mundo. O público se sustenta no rock and roll, pois encontra possibilidades de ouvir o que sente, de dizer o que sente, com o corpo e as palavras. Os fãs encontram no rock um espaço de liberdade. Neste momento se faz um artista da própria arte, poeta da própria fala. Em conjunto, os fãs se fazem uns aos outros e retratam com os movimentos as suas relações de vida. Esse conjunto remete ao conceito de orgia dionisíaca, e, nesta euforia da multidão, os corpos se metamorfoseiam, são potência de si mesmos, é possível aqui remeter à citação de Nietzsche, que afirma que:

> A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal haste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o protofenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem (NIETZSCHE 1992, p 59).

O rock and roll e os fenômenos que o circundam possuem características trágicas em sua gênese e, ainda que a tragédia seja impensável, é necessário pensá-la. São fluxos intensos, violentos e vivos. Deve-se não apenas ser pensado, mas vivido, sentido (MAFESSOLI, 2003). É necessário deixar-se atravessar por essa experiência, para que se entenda do que se fala aqui. Fala-se de gozo, riso, agressividade, um bacanal de signos, um atravessamento de afetos e hematomas. Ao abordar isso, fala-se não só do público que frequenta, fala-se da sociedade em que este está inserido. Aborda-se não apenas o rock de Goiânia, mas também a sociedade goianiense, o contexto social e cultural do estado de Goiás e as relações entre o cenário de música independente do Brasil.

O objetivo desta pesquisa é investigar o rock and roll na cidade de Goiânia e os fenômenos que o compõem. Abrindo caminhos para compreender seus processos históricos e as relações sociais, as características performáticas do moshpit e do rock and roll, além do uso dos espaços pelos fãs e frequentadores dos ambientes que abrem espaço para o rock. Para abordar um fenômeno tão plural como esse, é necessário utilizar uma abordagem também plural, que possibilitará a apreensão desse objeto de pesquisa de forma multilateral. Para isso, será contextualizado esse fenômeno sob a ótica dos estudos em performances culturais, que são também plurais e permitem uma análise interdisciplinar. Para melhor entendimento desse conceito de estudos em performance, é possível recorrer a Camargo (2013):

> Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos "culturais" em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser (CAMARGO 2013, p 1).

Essa proposta interdisciplinar vai de acordo com as características interdisciplinares do objeto de pesquisa. Segundo Sommerman (2006), o aprofundamento de cada disciplina e a busca pela hiperespecialização cooperaram para que as disciplinas formassem fronteiras, e possivelmente barreiras, estabelecendo limites de comunicação. A interdisciplinaridade possibilitaria, então, uma melhor comunicação entre essas áreas, permitindo maior abertura nas formas de se executar a leitura dos diferentes fenômenos e objetos de estudo.

O conceito de performance é amplo e polissêmico. Dawsey (2007), afirma que o conceito de performance assume formas diversas, mutáveis e híbridas, mantendo um caráter não resolvido que escapa a definições finais ou delimitações disciplinares rígidas. Nesse sentido, os estudos de performance não se restringem a uma disciplina específica, configurando-se antes como uma espécie de "antidisciplina", construída a partir de múltiplos campos do saber e da expressão artística, como teatro, antropologia, sociologia, psicanálise, linguística, estudos de folclore, raça e gênero.

Essas formas cambiantes e variadas podem fornecer diferentes meios de ir à busca de resolução de problemas e novas investigações acerca de diferentes sujeitos e objetos de pesquisa. Aqui então já é possível perceber um dos motivos de esse termo ser polissêmico e também de ampla difusão, isso se dá por ser utilizado em diversas áreas e com diferentes sentidos. Segundo Dawsey (2007), os estudos de performance espelham a existência do mundo contemporâneo, a fragmentação das relações, o inacabamento das coisas e também a dificuldade de significar o mundo.

A complexidade de definição do termo performance pode ser um espelho da então sociedade contemporânea, também complexa, polissêmica e líquida. E, apesar da dificuldade de pensar a performance, é necessário pensá-la. Ainda de mãos dadas a Dawsey (2007), é possível trazer a etimologia do termo performance, que, segundo ele, é derivado de um termo francês, *parfournir*, que tem o significado de completar ou realizar inteiramente, tomando referência do momento da expressão. Segundo Dawsey (2007), a performance completa uma experiência.

Richard Schechner, um pesquisador que há muito tempo se debruça sobre o estudo os estudos em performance também contribui com esse debate. Schechner (2011) afirma que a realidade teatral é "não ordinária", associada a situações especiais que envolvem regras, estruturas e contextos específicos, como o uso de máscaras, roteiros, espaços próprios e momentos sociais marcados, como rituais ou eventos de transição. Nesse sentido, a performance converte o que é apresentado em códigos, organizando e condensando a experiência em formas particulares e elaboradas de comunicação. Essa realidade não ordinária é a realidade que foge das ações cotidianas costumeiras, de trabalho, estudos e das formas comuns de se relacionar com as pessoas.

A respeito dos momentos de ruptura no ciclo cotidiano, Schechner (2011), dá os exemplos de casamentos, funerais, pode-se colocar nessa mesma categoria de eventos os concertos, espetáculos de dança e competições esportivas. São eventos que exigem uma preparação, indumentária específica, uma organização pessoal e coletiva diferente da habitual. Para que esses eventos aconteçam, os fluxos rotineiros são rompidos. É utilizado um tipo específico de comportamento. É necessário observar também as ações convertidas em códigos, que são preparados, confinados, contidos, destilados, presos e metaforizados em tipos especiais de comunicação, que fazem sentido dentro deste contexto específico, não ordinário, da performance. Ainda de acordo com Schechner (2011):

> todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. O comportamento em performance e/ou o comportamento praticado – ou o "comportamento executado duas vezes", "comportamento retomado" – é conhecido antecipadamente ou ensaiado ou aprendido previamente ou aprendido por osmose desde criança ou, ainda, revelado durante a performance pelos mestres, gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte (SCHECHNER 2011, p. 156).

O comportamento dos sujeitos na performance é fundamental para sua caracterização. Essas ações não são totalmente livres ou improvisadas, pois se baseiam em um saber incorporado. Muitas vezes, são previamente ensaiadas, como no teatro, em que se decoram textos e se assume um papel dentro de uma estética específica. O mesmo ocorre em competições esportivas: embora não se saiba exatamente quais movimentos serão realizados, há regras e expectativas que orientam as ações, como no karate, em que os golpes, seus alvos e formas de execução seguem normas previamente estabelecidas.

É possível afirmar que, durante estes atos de performance, esses sujeitos estão regidos não só por essa ética e estética incorporadas e apreendidas ao longo do tempo, mas também pela consciência performativa que é trazida à superfície durante esses momentos específicos de performance. Em outro trabalho, "Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral", Schechner (2011) discorre sobre a consciência performativa e também os acontecimentos não ordinários. Segundo ele, a beleza dessa consciência performativa é que ela abre a possibilidade de escapes, alternativas, pois na vida ordinária as pessoas cumprem "destinos" e tudo parece determinado, mas nesse segmento as alternativas e potencialidades são abertas (SCHECHNER, 2011).

Pode parecer contraditório a princípio, porém, nas relações não ordinárias aqui abordadas, a liberdade de ações é maior, as negociações não seguem a ordem ou a moral cotidiana. Existe uma liberdade, uma espécie de licença poética que escapa das teias ordinárias do dia a dia, em que o roteiro é aberto e pode ser alterado

pelas pessoas que estão performando, diferente das relações diárias, que estão em um contexto diferente, que na maioria das vezes é fechado e não permite essa potencialidade de ações dos sujeitos, pois as relações de trabalho, estudos, convivência e comunicação não são permeáveis a essa ação performativa. Por meio disso, é possível perceber as diferenças entre os momentos performativos e os momentos ordinários, pois se dão em ambientes diferentes, com contextos diferentes e com padrões éticos e estéticos também diferentes.

As principais diferenças se dão no modo de intervenção dos sujeitos e na negociação entre os pares. No teatro, na dança, nos esportes, os sujeitos estão livres para executar suas ações de acordo com o que coletivamente já foi estabelecido previamente, podendo ser passível de mudanças e negociações, diferente dos momentos ordinários, em que a escala de complexidade e as formas de intervenção e comunicação entre os sujeitos, por vezes, estão distantes dessa liberdade, controlados por uma ética coletiva que não dá abertura. Diferenciando, então, da licença poética e performática que se tem nos momentos não ordinários. Schechner (2011) salienta essa diferença:

> Denomino performances os eventos em que os performers são "transformações" modificadas e àqueles em que os performers são levados de volta aos seus lugares de origem, "transportes"-"transporte"– porque durante a performance os performers são "levados a algum lugar", mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são "desaquecidos" e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram. O performer vai do "mundo habitual" ao "mundo performativo", de uma referência de tempo/espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas "em performance", que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou ainda em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. Na verdade, as maneiras de concentração através da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar através do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e o mundo da performance, servindo de transição entre um e outro (SCHECHNER 2011, p. 162).

O mundo habitual é essa realidade ordinária, e o mundo performativo, a realidade não ordinária. O mundo habitual não permite essa intervenção, ainda que em sentido figurado de lutar com demônios, viajar pelos céus, adquirir outra personalidade. Essas possibilidades são realizadas nos momentos performáticos, em que o contexto é de ritual, transe e ações com funções poéticas. Uma espécie de realidade paralela, um momento distinto. A transformação é quando o performer tem a possibilidade de interpretar uma identidade que habitualmente não é a dele, executar ações que usualmente não se executa e transitar pela realidade dentro do contexto da performance. O transporte é a possibilidade de estar nessa realidade performática.

Após essa breve introdução temática e metodológica é possível aprofundar o tema proposto para esta pesquisa. No primeiro capítulo, serão abordados os processos históricos do rock and roll, suas relações sociais e os principais agentes e acontecimentos que contribuíram para sua consolidação e introdução no Brasil. No segundo, analisam-se os usos dos espaços pelos frequentadores de shows, destacando suas características liminares e marginais. No terceiro, discute-se o moshpit, seus processos constitutivos e a experiência de participação em eventos de rock, articulando essas questões à perspectiva das performances culturais.

Os caminhos traçados aqui não se tratam de uma verdade absoluta e incontestável sobre esse fenômeno, sobre o que vem a ser o rock and roll, sobre o que vem a ser o moshpit e como se dão as relações de uso dos espaços e do público. Este trabalho busca contribuir com a literatura e os referenciais teóricos já existentes, buscando elucidar melhor este fato, desmistificando velhos arquétipos, mitos e preconceitos acerca do rock and roll e da comunidade que faz parte desse universo. Aproximando, de alguma forma, a academia e os rebeldes que distorcem guitarras, que rebolam, usam coturnos e maquiagem, que se socam no mosh, e que estão presentes na sociedade, entre acadêmicos, garçons, médicos, professores, pedreiros. Que não deixam de fazer parte da sociedade e se integram e se reconhecem no barulho. Em Goiânia, no Brasil e no mundo.

Processos históricos e sociedade

> *"E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música."*
>
> *Nietzsche*

A música é obra de arte, comunicação, uma das várias formas de mediação com a realidade. Mas, como o título da pesquisa bem sugere, aqui não será abordada música erudita, jazz ou samba. Será abordado aqui o filho rebelde do blues, o agora idoso, mas eternamente jovem, rock and roll, que foi se modificando ao longo dos anos e tornou-se mais do que um estilo musical, uma filosofia de pensamento e um estilo de vida. Como possibilidade artística, a função de expressão não ficou alheia ao rock and roll e, desde suas primeiras manifestações até as mais derradeiras produções, está atrelada à sociedade, à juventude e à contestação.

É possível entender a música, conforme Wisnik (2002), como uma ordem em que se constroem os sons, em harmonização de aparição e desaparição que escapa à esfera tangível. Desta forma, atribui-se à música propriedades do espírito, tendo o som um poder mediador, como comunicação entre o mundo material e o mundo espiritual e invisível. O som é um dos objetos de criação de metafísicas, e as mais diversas concepções de mundo, ideias e sentimentos podem ser organizados por meio da música, e, ainda que não possamos tatear a música, ela tem a possibilidade de nos tocar.

Assim sendo, serão analisadas as relações do rock and roll com a sociedade, sua articulação com a juventude e seu caráter performático de contestação da ordem. Para isso, o tema é contextualizado a partir de seus processos históricos, destacando acontecimentos relevantes, suas conexões com transformações sociais e suas características performáticas. Observa-se ainda que, embora as produções acadêmicas estejam em crescimento, as publicações jornalísticas permanecem como referências consolidadas nesse campo.

Uma dessas fontes é Andrade (2000), que remete à origem do rock and roll ao blues, estilo musical que está atrelado à história do povo negro estadunidense. O blues é um estilo musical que inicialmente era focado no vocal, acompanhado por um violão. No início do século XX, essa expressão era referida para designar uma pessoa negra de pele bem escura, além de também ser utilizada para definir sentimentos tristes. As canções entoadas durante o trabalho forçado por pessoas negras que foram escravizadas foram um dos fatores que deram origem ao blues. Tinti (2003) reafirma a ancestralidade no blues e afirma também que a dança e o uso das guitarras no rhythm and blues foram fundamentais para a caracterização do estilo.

Além do blues e da música negra que estavam em voga nesse período, é necessário também dar crédito à associação com a música rural estadunidense, o chamado country and western, que foi de extrema importância para o rock em sua concepção musical (TINTI, 2003). As fusões de características destes estilos musicais foram responsáveis pela caracterização estética musical do rock and roll, na forma de tocar, de compor e também de executar as canções, de forma mais enérgica e mais quente do que anteriormente. O modo de composição das bandas também foi herdado dessa fusão, contendo bateria, contrabaixo e também a guitarra, além de instrumentos de sopro que têm sua respectiva participação.

É possível citar Robert Johnson[4], um músico fundamental para o blues e também o rock. Popularmente, existe uma lenda em torno da figura do músico que afirma que ele fez um pacto com Satã, dando a alma em troca do talento, devido ao seu modo único e peculiar de tocar, que era de difícil reprodução por outros músicos da época. Lendas como essa não são difíceis de encontrar. Ao longo da história do rock and roll, várias bandas foram acusadas de terem feito pactos ou associações com entidades sobrenaturais para alcançar fama e sucesso no meio rock and roll e na sociedade do entretenimento fonográfico.

4 https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson

Por essas e outras, é possível afirmar que, desde sua origem, o rock and roll esteve atrelado a grupos sociais marginalizados, como os negros descendentes das pessoas que foram escravizadas, os caipiras do interior do país. Grupos que não pertenciam às elites e que, de alguma forma, foram diminuídos e violentados pelas classes dominantes. O triste e melancólico blues, a música country and western que retratava a vida do interior, e a paixão quente do rhythm and blues eram formas de protestar, contestar a ordem e ter alguma forma de expressão. Dessa fusão nasceu o filho rebelde.

Nos Estados Unidos dos anos cinquenta, houve uma valorização do consumismo inédito na história do país. Desta forma, a população também começou a consumir de forma mais acentuada os produtos vindos da indústria musical da época, basicamente caracterizada pelo rádio e o vinil. Os jovens brancos começaram a consumir de forma mais acentuada a música negra, e pequenos selos de música negra ganharam destaque. Logo que a grande indústria fonográfica percebe o potencial, começa a investir em novos músicos, além de regravações de músicas de artistas negros por artistas brancos (ANDRADE, 2000).

A conceituação da forma como é conhecido hoje o termo rock and roll é creditada a Allan Freed[5], um radialista de programas de rhythm and blues da cidade de Cleveland, Ohio. O termo era uma gíria que remetia ao ato sexual, presente em várias letras de blues. Em 1951, o radialista criou o programa *Moon Dog Rock and Roll Party* e promovia festas de dança com o mesmo nome, inicialmente contendo o blues e o rhythm and blues como trilha sonora (ANDRADE, 2000). Em 1954, Bill Haley lançou o hit que ficaria eternamente marcado na história do rock and roll, a música *"Rock Around the Clock[6]"*. O modo de tocar guitarra e a estética musical influenciaram artistas como Chuck Berry[7], Little Richard[8] e Jerry Lee Lewis[9], que davam efervescência a um movimento musical em ascensão (TINTI, 2003).

5 https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Freed
6 https://youtu.be/-Hlbn3O7Rpo
7 https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Berry
8 https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Richard
9 https://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_Lee_Lewis

Grande incômodo foi gerado pela ascensão de um ritmo que não era bem visto aos olhos dos cristãos puritanos defensores da moral e dos bons costumes. Frank Sinatra chegou a proferir a frase: "O rock and roll é a marcha marcial de todos os delinquentes juvenis sobre a face da terra" (CHACON, 1973). Percebe-se então que o rock and roll começava então a incomodar, além de ser uma contestação aos valores tradicionais com músicas mais agitadas que incentivavam à dança e também incitavam a uma maior liberdade sexual de jovens reprimidos. O mercado também estava se abrindo a esse tipo de música, não por uma consciência política, mas buscando um público consumidor maior.

Neste período em que o novo ritmo crescia, seria interessante encontrar uma maneira de fazer com que mais pessoas brancas fossem também consumidoras. Saiu então da Sun Records a receita para o sucesso, o jovem branco com voz intensa chamado Elvis Presley[10], que tornou o rock and roll mais palatável para a sociedade conservadora e racista. Musicalmente bem aceito, Elvis tinha sua aceitação questionada quando apresentava uma dança sensual e extremamente agressiva para a época (ANDRADE, 2000). Em algumas ocasiões, foi proibido de ser filmado da cintura para baixo ou solicitado a ser mais recatado devido aos exagerados movimentos pélvicos[11]. A voz e o rebolado do jovem levavam as garotas à loucura e, em certa medida, contribuíam para catalisar a demanda da juventude por maior liberdade corporal e sexual.

Por volta de 1955, dois artistas negros passam a ocupar posições de destaque nas paradas de sucesso: Chuck Berry[12], com suas linhas de guitarra enérgicas e um estilo de performance singular que articulava música e movimento no palco, contribuindo para projetar a guitarra como instrumento central no rock and roll e afastando-a do papel secundário que antes ocupava. Ao mesmo tempo, Little Richard[13] ganha notoriedade por sua presença cênica marcante, caracterizada pelo uso de maquiagem, penteados extravagantes e uma expressão de gênero que desafiava as convenções sociais da época (ANDRADE, 2000).

10 https://en.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley
11 https://youtu.be/Lrn8nTMcv_k
12 https://youtu.be/aKCt8ssC7cs
13 https://youtu.be/Cj05909OwqY

Estas duas figuras foram de grande importância musical e performática para o rock and roll. Figuras que contestavam a ordem, que incomodavam os brancos. Little Richard, com suas características ambíguas foi um dos precursores a questionar os padrões de gênero na música (mas isso é outra história). Sua influência foi importante nesse contexto de gênese do rock and roll, mas seu brilho foi ofuscado em alguns momentos, é possível que Elvis tenha ganhado maior estrelato nessa época e destaque na história pelo fato de ser branco (mas isso também é outra história).

É importante destacar que Chuck Berry foi um dos responsáveis por introduzir uma timbragem diferente para guitarra elétrica em comparação ao que se fazia na época. Esse pioneirismo foi importante de forma simbólica e também de forma técnica, ampliando possibilidades musicais. O rock dessa época soava bem diferente do atual, o piano ainda tinha uma evidência maior em relação aos outros instrumentos. A partir de Chuck Berry, a guitarra deixou de ser apenas um instrumento de acompanhamento que ficava ao fundo para compor o espectro sonoro e passou a tomar um grande destaque no rock.

Neste mesmo período, as terras brasileiras também foram agraciadas com o rock and roll. Nos anos finais da década de 1950, Cauby Peixoto fez várias viagens aos Estados Unidos, cumprindo compromissos artísticos e vislumbrando a possibilidade de uma carreira internacional (AGUIAR, 2013). Entre idas e vindas, e em alguma medida influenciado pela música estadunidense da época, Cauby lança no Brasil em 1957 *Rock and roll em Copacabana*[14], considerado o primeiro registro de rock nacional. Ainda no fim dos anos 1950, também cabe destaque para Celly Campelo, cantora que trouxe releituras de sucessos internacionais. As canções *Estúpido cupido*[15] e *Banho de lua*[16] foram grandes sucessos e influenciaram a juventude da época.

14 https://youtu.be/uSwNMCBRuhQ
15 https://youtu.be/unwkZNfAfBc
16 https://youtu.be/cGOyN-4Kb7U

Ao fim dos anos cinquenta e já no início dos sessenta, a chamada geração *Beat*[17], que foi muito forte nas artes, sobretudo na literatura, ganhava terreno. Na música, apareceram jovens que também influenciaram o rock and roll, como Bob Dylan e Joan Baez (ANDRADE, 2000). Influenciaram não apenas o modo de tocar, já que eram artistas que estavam mais relacionados com a música folk, mas também com as letras que levavam à reflexão e à discussão de temas sociais e cotidianos. Esse folk contemporâneo do rock and roll tinha características ideológicas que aproximavam esses estilos. A música era utilizada como um protesto e, desde que se iniciou essa estratégia de protestar com a música, o rock não se desfez dessa fusão.

Nos anos sessenta, o mundo estava passando por transformações. O pensamento político liberal estava em ascensão. Foi a época da corrida espacial, período também em que ocorreram a Guerra do Vietnã, Guerra Fria e Revolução Cubana. E, com a música, não foi diferente; o rock and roll também passou por diversas transformações. Anos sessenta que renderam a canção "*C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*[18]" de Gianni Morandi e Franco Migliacci, retratando o contexto da guerra do Vietnã, que rendeu belas versões em língua portuguesa. Nessa década, o movimento de contracultura e os hippies tiveram uma grande notoriedade, foram influenciados e influenciaram a música, sobretudo o rock, que já estava se espalhando no mundo.

É nesse momento que o foco musical sai dos Estados Unidos e passa para a Inglaterra. Em 1962, os Beatles iniciam a sua carreira de sucesso, com músicas fáceis e cativantes, bom humor durante as entrevistas e também um fato notório de serem os músicos os próprios compositores. Neste mesmo período, surgiram também os Rolling Stones, com sua irreverência e rebeldia. Os artistas folk estavam fazendo sucesso na Europa, e os artistas ingleses fazendo sucesso nos Estados Unidos, não havendo tantas disputas pelas paradas, mas um intercâmbio musical e cultural (ANDRADE, 2000).

17 https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_Generation
18 https://youtu.be/1NP3kFIl_fU

Após o grande sucesso dos Beatles na Inglaterra, e também do sucesso que o grupo virou no mundo inteiro, o produtor decidiu levá-los para uma turnê nos Estados Unidos. Outro fato curioso acerca dos Beatles é que, durante as apresentações ao vivo, as canções eram difíceis de ouvir devido ao frenesi causado na plateia, principalmente por parte das garotas que gritavam de forma frenética (TINTI, 2003). A juventude inglesa tinha nos Beatles e nos Rolling Stones não apenas um espelho, mas uma referência, um representante dos anseios por liberdade de expressão, liberdade sexual e manifestação de ideias. Por isso, ainda que tenham sido um ótimo "produto" da indústria musical, os Beatles traziam à tona a voz dos jovens que até então não tinham grande relevância social.

O cenário continuou assim por algum tempo, e vale lembrar que não apenas artistas de rock estavam tocando nas rádios. Outros estilos musicais da época também estavam se renovando e se movimentando, mas o rock and roll cativava mais os jovens, por suas características que faziam com que a juventude se reconhecesse nos músicos, não só porque eram jovens que tocavam, mas também porque apresentavam uma renovação filosófica e estética. O estilo de pensamento e de encarar a vida cotidiana era outro, até podiam ser os mesmos e viver como os pais, mas o desejo de mudança era nítido.

Com o passar do tempo e com novas bandas apresentando seus trabalhos, foi ocorrendo uma mudança no cenário musical. Em 1965, a banda The Who[19] incendiava a plateia com suas performances, som mais pesado e distorcido, além de uma agressividade ainda inédita ao quebrar os instrumentos no palco e, de alguma forma, incitar a violência. Além disso, foi o mesmo ano de criação da banda Yardbirds, com músicos como Jimmy Page, Eric Clapton e Jeff Beck, que depois fariam brilhantes carreiras. Já nos Estados Unidos, o ritmo ainda continuava morno e, bem associado à música folk, o cenário contava com bandas como The Byrds, Simon & Garfunkel[20] e The Mamas and The Papas[21] (ANDRADE, 2000).

19 https://youtu.be/Gu9HhYvoC7E
20 https://youtu.be/GqXyTNKlwTI
21 https://youtu.be/tNlwimUxUME

Nesse momento, é interessante dar um pouco mais de atenção para o The Who, e para isso a palavra performance cabe muito para auxiliar na descrição das apresentações da banda. Além da música, a dança, a "atitude rock and roll" com maior agressividade e a quebra de instrumentos no palco fizeram com que o termo hard rock, que em tradução literal significa rock pesado, entrasse em evidência (TINTI, 2003). A delinquência que Frank Sinatra mencionara anteriormente agora realmente fazia sentido, não apenas dos músicos no visual e nas letras, mas também com os fãs que se inspiravam neles, como uma nova maneira de se deparar com a realidade diária.

O consumo de drogas para fins recreativos, de alguma forma, servia como combustível e catalisador de ideias para músicos, poetas e artistas em geral dessa época. A influência lisérgica rendeu alguns frutos. Em 1965, aparece a banda The Doors[22], em 1967, os Beatles lançam o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, considerado um marco no rock psicodélico. Nesta mesma época, o Pink Floyd[23] também ampliou os caminhos da psicodelia na música. Além dessas figuras, um guitarrista começa a ganhar notoriedade, ganhando fama com o público e, inclusive, com outros artistas. Esse guitarrista era ninguém menos que Jimi Hendrix[24] (ANDRADE, 2000).

Até aqui, é possível perceber a transformação do rock and roll desde suas raízes no blues e no country. As linhas musicais já eram bastante diferentes das iniciais. A guitarra, símbolo universal do rock and roll, ganhou ainda mais notoriedade. Os solos de piano, saxofone, trompete e outros metais deram lugar a guitarras distorcidas, acompanhadas por baixos e baterias marcantes. O som tornou-se mais complexo e elaborado, favorecendo o surgimento de diferentes formas de rock and roll e de seus subgêneros.

22 https://youtu.be/mbj1RFaoyLk
23 https://youtu.be/7c0EDM-Yu90
24 https://youtu.be/qFfnlYbFEiE

No Brasil, o cenário era um pouco diferente, aqui a juventude vivenciava o rock and roll ainda influenciada pelos artistas precursores, em um estilo ainda bem próximo da origem e também pelos Beatles e afins. A temática das letras tangia questões da juventude, principalmente os romances adolescentes. O movimento musical da Jovem Guarda, também conhecido por "Iê-iê-iê", se popularizou com um programa de televisão entre os anos de 1965 e 1968 (CHACON 1973). Tivemos por aqui nomes que deram grande visibilidade à música jovem, como Erasmo Carlos, Wanderléia, Ronnie Von e também Roberto Carlos, que saiu com um destaque um pouco maior. Esse movimento teve grande aceitação entre a juventude, tendo grande apelo e relevância social, abrindo portas para a juventude no cenário musical e social no Brasil.

Os artistas de rock and roll brasileiros dessa época seguiram ainda por alguns anos a forma de fazer música que foi popularizada e bastante utilizada na Jovem Guarda, porém, ao longo do tempo, vários desses artistas seguiram por caminhos diferentes na música, fazendo uma música considerada romântica, derivações de ritmos latinos e também o que se conhece por MPB, a música popular brasileira. Mas o fato que não se pode negar é que o rock and roll influenciou bastante a música brasileira, principalmente com a introdução da guitarra elétrica e também da estética, a forma de tocar típica do rock.

Ainda no ano de 1967 ocorreria um fato que mudaria para sempre o rock and roll: o primeiro grande festival, o *Monterey International Pop Music Festival*, que ocorreu de 16 a 18 de junho na cidade de Monterey, nos Estados Unidos. Festival de grande importância para a música em geral, esses três dias de festival reuniram importantes artistas da época. Os artistas se apresentaram de graça, doando o cachê para instituições de caridade da cidade. Ao todo foi reunido um público de mais de duzentas mil pessoas. Este festival serviu de modelo para festivais que aconteceriam depois e foi um marco para a cultura hippie, considerado o festival como o início do "Verão do amor" dos hippies.

No festival de Monterey se apresentaram vários artistas ao longo dos três dias, e alguns deles marcaram seus nomes na história da música. Além de Jimi Hendrix, também se apresentaram Janis Joplin, The Who, Johnny Rivers, Simon and Garfunkel, The Animals, Jefferson Airplane, Ravi Shankar, The Mamas & The Papas, Buffalo Springfield e outros que contribuíram para que o festival tomasse a proporção que tomou. Conforme o tempo ia passando, o movimento hippie se fortalecia e artistas do gênero iam ganhando mais notoriedade. Ao longo dos anos e após o sucesso que foi Monterey, ocorreu outro festival que faz parte da história do rock and roll, o icônico Woodstock.

O movimento hippie, a contracultura, o pensamento alternativo estavam ganhando espaço na sociedade, e foi nesse contexto que ocorreu o festival Woodstock, um marco para os festivais de música alternativa, não só rock and roll. Seguindo o exemplo de Monterey, o festival de Woodstock reuniu diversos artistas que estavam ativos na cena musical da época, uns bastante conhecidos, outros nem tanto, mas o exemplo que esses festivais deixaram serviu como modelo para outros que acontecem até os dias atuais, como o nacional Rock in Rio, Lollapalooza, Wacken Open Air, e tantos outros que acontecem ao redor do mundo celebrando a música e o espírito alternativo.

O festival de Woodstock ocorreu entre os dias 16 e 17 de agosto de 1969, na cidade de White Lake, Nova York, e reuniu cerca de quinhentas mil pessoas. Grande parte do público rompeu as grades que cercavam o local, devido à grande atenção dada ao evento, não pagando os ingressos que custavam sete dólares por dia[25]. O evento representou muito do que a cultura hippie pregava: paz, amor, música, sendo um evento que sintetizou os anseios desse grupo. A mídia nessa época passou a ter mais atenção com os hippies, mas, mesmo com o grande sucesso do festival Woodstock, e com certa abertura social, o ano de 1969 também foi o final apoteótico de todo este movimento (TINTI, 2003).

25 O ingresso do Woodstock custava US$ 7 em 1969 e, corrigido pela inflação dos EUA, esse valor equivaleria hoje a cerca de US$ 61. convertido para reais com uma cotação recente de referência de R$ 5,74 por dólar, isso daria aproximadamente R$ 352.

Ainda que a sociedade desse certa abertura para essas culturas alternativas (ou tivesse que aceitar de alguma forma), o apelo entre os jovens era maior. A ideologia coletiva de liberdade, paz e amor rendeu muitas experiências coletivas e também individuais, que outrora rodavam apenas no imaginário, experiências relacionadas a sexo, drogas, festas e festivais, e um modo de vida hedonista. As camadas mais conservadoras da sociedade, no entanto, não enxergavam com bons olhos esse comportamento considerado anticristão, impróprio e transgressor, o que gerou muito preconceito com as pessoas que adotavam esse estilo.

Um exemplo que vale ser citado é o filme *Easy Rider*[26], que teve como título no Brasil "Sem destino". O filme, lançado em 1969, foi escrito por Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern, teve como produtor o próprio Fonda e direção de Hopper. Foi um marco para a cultura pop e para o cinema. A história é baseada no cenário social dos Estados Unidos da década de sessenta, abordando o movimento hippie, a contracultura, os motociclistas, o uso de drogas e a busca por liberdade. Aborda também os preconceitos com que esses grupos tinham que lidar na época. A trilha sonora é repleta de rock and roll, do início ao fim, e eternizou o clássico *Born To Be Wild*[27] da banda Steppenwolf.

O rock psicodélico manteve sua popularidade, apresentando sonoridades mais sofisticadas graças ao avanço da tecnologia e dos equipamentos de som, especialmente teclados e sintetizadores, que ampliavam as possibilidades de experimentação musical. Ao mesmo tempo, surgia o glam rock, marcado por roupas extravagantes, maquiagem, cores intensas e figuras andróginas. Nesse cenário, destacaram-se David Bowie[28], Sweet[29], T. Rex[30] e Elton John[31], que começou a ganhar reconhecimento nesse período (ANDRADE, 2000).

26 https://youtu.be/1lfpTppsR0U
27 https://youtu.be/41cFf9N5F-A
28 https://youtu.be/Vy-rvsHsi10
29 https://youtu.be/Y642115sjSk0
30 https://youtu.be/PP2FyYSUJ54
31 https://youtu.be/r_QZe8Z66x8

Esse período que antecedeu os anos setenta, final dos sessenta, foi período de muita produtividade e criatividade entre artistas em geral e também na música. Foi tempo em que grandes bandas iniciariam suas atividades e trabalhariam de modo a se popularizar nos anos setenta. Ainda que se tente trazer esses processos históricos de forma linear, a pluralidade e diversidade de acontecimentos, estilos, bandas e músicos que iniciariam ou popularizariam seu trabalho fazem com que haja grande dificuldade de precisão neste traçado histórico e bibliográfico. Continuando este trabalho investigativo, ao longo dos anos, outras bandas e acontecimentos modificariam mais ainda a estética do rock and roll, de forma musical e na estética visual.

Black Sabbath[32], Deep Purple[33] e Led Zeppelin[34], e aqui temos a santíssima trindade do heavy metal. Com eles a sonoridade ficou mais pesada, as distorções de guitarra se tornaram ainda mais comuns, além de outras características sonoras que são inconfundíveis. Com essas três bandas, a distância sonora entre o rock and roll dos primórdios, mais próximo do blues e do country com compassos simples, ficou ainda maior. Além disso, a temática das letras também ficava diferente. Black Sabbath trazia à tona temas ocultistas e constantes citações ao satanismo ficaram mais evidentes (ANDRADE, 2000).

Além da característica sonora, é importante também citar a estética visual. Já na década de sessenta, durante as apresentações, Johnny Cash utilizava roupas pretas. Não à toa ficou conhecido como *The Man in Black*[35], o que na época chocava as pessoas. Mas o visual característico do heavy metal, com roupas pretas, maquiagem pesada, e uso de adereços como crucifixos, ficou a cargo do Black Sabbath, que trazia consigo essas características. A banda Judas Priest[36], que também iniciava suas atividades nessa época, rendeu certa influência, já que o vocalista Rob Halford trouxe também os adereços de couro e *spikes*, influenciado pela comunidade gay da qual fazia parte (WILLIAM, 2015).

32 https://youtu.be/0qanF-91aJo
33 https://youtu.be/WTVut3RAEVQ
34 https://youtu.be/IbW5K2FtN28
35 https://youtu.be/0Dd32K-mOVw
36 https://youtu.be/_Wmz2IIB780

Continuando o percurso histórico, o cenário se renova mais uma vez com o surgimento de bandas com outras influências que iniciaram o seu legado na música, sem excluir as bandas de sucesso que continuaram trilhando seus caminhos no rock and roll. Nesta nova onda, influenciada pelo heavy metal e também por outras bandas com sonoridade mais agressiva, é possível citar o multifacetado rock da banda Queen[37] (1973), o *shock rock* teatral da banda Kiss[38] (1974) e o punk rock dos Ramones[39] (1976). Além destas, outras bandas também participavam deste momento criativo dos anos setenta, e um movimento que vale a pena ser citado e que também modificou bastante a música é o punk rock.

Com o punk rock, o caráter de protesto da música ganhava mais um fôlego, um som simples e não muito trabalhado, mas carregado de mensagens que questionavam a realidade dos jovens e o cenário político nos anos setenta, sobretudo nos subúrbios ingleses e estadunidenses. A música punk representava as ideias e a vida diária desses jovens, que encontravam na música um refúgio e uma forma de protesto (nada tão diferente do que vimos anteriormente). Neste momento, o movimento *underground*, que escapava da corrente principal da música, estava ativo e se fortificando cada vez mais com apresentações em pequenos lugares (MONTEIRO, 2016).

Esse *underground*, que em tradução literal tem sentido de subterrâneo, remete a uma cena artística e musical que sai da tangente da corrente principal. Desfocando a atenção apenas dos grandes teatros, estádios e casas de shows para a execução das apresentações. Nesse circuito *underground*, destacam-se pequenas casas de shows que davam oportunidades a artistas que estavam iniciando suas atividades para se apresentarem, além de possibilitarem também a apresentação de músicas autorais, e não apenas os *covers* (execuções de canções de bandas já conhecidas) que conseguem atrair com facilidade a atenção do público. E uma dessas casas de shows do *underground* que valem a pena ser citadas é o CBGB, berço do punk rock estadunidense.

37 https://youtu.be/2ZBtPf7FOoM
38 https://youtu.be/ZhIsAZO5gIo
39 https://youtu.be/Sp3zaeOyL7Q

E esse punk rock estadunidense ganhou fama em terras inglesas. Uma banda que difundiu bastante o visual punk, roupas rasgadas, cabelos exóticos, coturnos, foi o Sex Pistols[40], que foi bastante influenciada em sua estética visual pelo empresário que era dono de uma loja de roupas e, de certa forma, usou a banda como uma ótima vitrine para seus negócios. A música punk foi uma alternativa à música disco, e também uma forma de simplificar o rock frente ao virtuosismo e às músicas complexas que eram executadas pelo pessoal do rock psicodélico, que exagerava no rock e na lisergia, mas não foi a única. Nesse momento o heavy metal e também o *new wave of british heavy* metal se faziam ativos (ANDRADE, 2000).

Nos anos oitenta, grupos de metal ingleses se firmaram no cenário, como Iron Maiden, Samson, Def Leppard e o próprio Judas Priest. Além também de bandas do hardcore, a segunda geração do punk rock, como Bad Religion, Black Flag, Misfits, Suicidal Tendencies. Neste mesmo período oitentista, o hard rock tomou o mundo de assalto, principalmente pelas canções que tinham uma aceitabilidade melhor do que os outros estilos, devido à sonoridade mais comercial. Destacam-se Guns N' Roses, Skid Row e Bon Jovi. Vale reforçar também que o metal extremo de Venom, Metallica, Slayer, Sepultura e Pantera veio nessa safra.

Foi também nos anos oitenta que começou a se definir o que seria a performance do moshpit mais próxima do que se tem nos dias de hoje. Bater palmas e movimentar o corpo conforme o ritmo da música deu lugar a manifestações corporais mais enérgicas, e foi nos anos oitenta que a palavra moshpit tomou evidência. Segundo Riches (2012), a palavra moshpit veio do vocalista da banda Bad Brains[41], que, para incitar o movimento da plateia, utilizava o termo "*mash*" (algo como esmagar, amassar em tradução literal) nas letras e também no palco incitava dizendo "*mash it up*", que, devido ao sotaque jamaicano, soava como "*mosh*", termo que ganhou notoriedade e ficou popular.

40 https://youtu.be/q31WY0Aobro
41 https://youtu.be/XGzA8KXW3WI

Além disso, os anos oitenta foram a grande safra do rock and roll no Brasil, sendo este período mais fértil para bandas que fazem sucesso até hoje. Época em que a juventude cantou junto os hinos que seriam a trilha sonora para o fim da ditadura militar no Brasil, época que definiu muito do que se tem hoje na música, nas artes e também no entretenimento. Nos anos oitenta, o rock and roll era o estilo que mais tocava nas rádios no Brasil, período em que os artistas de rock tiveram amplo espaço na grande mídia, lotavam estádios, teatros e casas de show. A música brasileira também passou por uma modificação, ficando mais permeável a novos artistas e novas influências sonoras.

Com o passar do tempo diversas bandas e estilos encontraram seus espaços, alguns mais, outros menos, mas a constante renovação do cenário, de bandas, lançamento de discos, avanços tecnológicos da indústria fonográfica, fez com que este estilo musical se tornasse respeitado, tanto quanto qualquer outro mais consagrado na cultura pop ou nas artes musicais. É interessante pensar também que este movimento musical da juventude foi envelhecendo. Os jovens que tiveram contato com as primeiras formas de rock viram este estilo se transformar ao longo dos anos e, por essa característica de renovação, o rock se mantém vivo, atraindo o público jovem e também os que já não são tão jovens assim.

Já nos anos noventa, novas bandas chegaram aos novos cenários de rock and roll e aos ouvidos do público, a onda grunge de Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden, Mudhoney, o avanço nada tímido do britpop com Blur, Oasis e companhia, além do metal melódico de Helloween, Gamma Ray, Angra, Shamam, Raphsody (TINTI, 2003). Existem muitas bandas que também se destacaram e fizeram algum sucesso, mesmo que efêmero. Neste período entre o fim dos anos noventa e início dos dois mil, no Brasil principalmente, a cena hardcore e underground estava pulsante, e aparentemente o rock and roll não estava a ponto de ser a maior das atenções do *mainstream*, das rádios, das trilhas sonoras de novela (e vamos combinar que realmente nunca foi), mas desse período em diante, a música pop e outros gêneros alternativos conseguiram maior atenção da grande mídia.

No Brasil, embora haja registros de artistas de rock que alcançaram destaque nacional com grandes apresentações e produções audiovisuais, o principal espaço do gênero permanece na cena *underground*, distante dos grandes circuitos, das gravadoras e, muitas vezes, do grande público. Nesse contexto, diversas bandas com qualidade lírica e melódica conquistam reconhecimento entre pares e fãs, o que, por vezes, tem mais valor do que a visibilidade midiática. Além das questões estéticas, essa cena também se articula a posicionamentos ideológicos de subversão e a modos próprios de atuação. O já conhecido "*do it yourself*", o faça você mesmo.

Atualmente, o rock ainda tem pouco espaço nas programações televisivas e, quando aparece, a escolha das bandas costuma seguir critérios comerciais, privilegiando conteúdos de fácil assimilação. Assim, raramente ganham visibilidade grupos com propostas mais filosóficas ou contestadoras, já que temas polêmicos nem sempre se alinham aos interesses de patrocinadores e emissoras. O que pode gerar a falsa impressão para o público que não é especializado de que não se produz mais o rock and roll. Essa seletividade pode se dar por questões políticas, pela estética na forma de se fazer a música, e também pela agressividade já conhecida do estilo e também dos músicos. Sendo assim, o rock and roll não deixa de ser um patinho feio entre os outros estilos musicais e, de uma forma ou de outra, pela surpresa ou decepção.

E mesmo que se diga que o rock and roll morreu, é necessário entender que a "indústria da música" se modificou. Não só o rock sofreu influência dessas mudanças, mas o cenário da arte em geral. A influência da mídia, o pagamento a produtores, canais de televisão e rádios para colocarem determinados artistas em destaque acabam por propagar de forma mais abrangente um determinado gênero no Brasil, ou mesmo em apenas uma região, para alcançar o público-alvo. E aqui se fala de números, dinheiro, visualizações na internet, publicidade, vendas e outros assuntos que em nada se relacionam com a música (mas essa já é outra história). O rock and roll não está morto e segue escrevendo a sua história, por meio de velhos artistas, adolescentes que fazem barulho em garagens e por pessoas que ainda têm algo a dizer. O rock não está morto e, de alguma forma, estará sempre presente.

Roots, bloody roots[42]

> *"Eu digo, estamos crescendo todo dia, ficando mais fortes de todas as maneiras. Vou te levar para um lugar onde poderemos encontrar nossas raízes, sangrentas raízes"*
>
> *Sepultura*

O rock and roll não ficou restrito a ser apenas um estilo musical fora da realidade. É possível contextualizar que ocorreu a influência artística e estética, sendo levada de forma séria. Se a arte tem o poder de influenciar e inspirar as pessoas, com este fenômeno artístico e cultural não foi diferente. Essas influências podem ser percebidas nos níveis estéticos, no modo de se vestir. Facilmente se reconhece os roqueiros por vestirem preto, mas não fiquemos restritos a uma cor, vamos adiante, com a paleta de cores polimórficas que Chacon (1973) ajuda a compreender:

> O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração (CHACON 1973, p 7).

Essa ótica da realidade parte de inspirações proporcionadas pela lírica presente nas canções, que tendem a problematizar aspectos da realidade dos compositores que, por vezes, são situações que também acontecem na vida diária das pessoas. Questões que passam por relacionamentos amorosos, decepções com o sistema e o Estado, além das formas de vida desses sujeitos. O público se reconhece de alguma forma por perceber que existem outras pessoas que compartilham da sua forma de pensamento, que também passam pelos mesmos problemas e que, de alguma forma, passam por situações semelhantes.

42 https://youtu.be/F_6IjeprfEs

Um dos exemplos que é possível obter desta situação durante o início do rock and roll se dá na fricção entre os ritmos. O gospel, o country e o blues nem sempre afetavam os jovens da forma que o rock o fez, com uma abordagem diferente, com uma linguagem mais quente e com mais apelo corporal. Tirando literalmente as amarras sociais que tanto enrijeciam os corpos dos jovens. Nos primórdios, com Elvis rebolando, Little Richard usando maquiagem e tendo uma linguagem corporal ambígua, ajudaram a mostrar aos jovens um diferente modo de se portar frente ao mundo, que não fora visto anteriormente.

A polimorfia do rock and roll decorre das múltiplas formas pelas quais seu público interpreta e vivencia essa realidade. Aqueles que um dia estiveram na plateia de artistas como Elvis Presley, Beatles, Black Sabbath e Ramones tornaram-se, posteriormente, protagonistas que passaram a produzir rock à sua própria maneira. As diferentes gerações contribuíram, assim, para transformações tanto nas formas de fazer música quanto nas maneiras de se posicionar no mundo. Desse processo emergem fusões, choques e tensões que não apenas deram origem a diversos subgêneros do rock, mas também influenciaram amplamente outras manifestações musicais, a arte, a sociedade e a cultura pop.

Em uma das canções dos Rolling Stones, *"Street Fighting Man*[43]*"*, a canção tem na letra: "Pois o verão chegou e a hora é essa para lutar nas ruas, mas o que um pobre rapaz pode fazer, a não ser cantar em uma banda de rock? Porque na cidade sonolenta de Londres não há lugar para um lutador nas ruas". Ainda que o garoto pobre não possa fazer nada além de cantar em uma banda de rock, este ato por si só já representa algo maior. Como assinala Finnegan (2008), as palavras cantadas carregam em si algo especial, pois transcendem o presente e se destacam como arte e performance, e até mesmo a canção mais simples é bastante complexa devido a este contexto, com música, performance e texto.

43 https://youtu.be/BUtodZXPFoU

Sendo assim, até mesmo esse "simples" ato de cantar em uma banda de rock pode inspirar as pessoas em suas relações sociais, interpessoais e intrapessoais, além de influenciar seus modos de intervenção na realidade. No fim das contas, se essas palavras, ritmos e acordes possuírem o mínimo poder de fazer bem e, de alguma forma, provocar o movimento das ideias e também o movimento físico, com capacidade de ação diante dos problemas diários, já se pode considerar esse um ato de grande importância e validade, principalmente em um contexto no qual os sujeitos se encontram em confluência de ideias e se reconhecem como iguais.

É válido lembrar-se das canções punks de protesto, "*Bonzo Goes to Bitburg*" dos Ramones, que critica a visita do então presidente estadunidense Ronald Reagan a um cemitério de oficiais nazistas; "*Tem que pôr fogo em Brasília*", da banda Gritando HC, que critica as ações do Congresso Nacional brasileiro; ou mesmo a canção "Polícia", dos Titãs, que deixa bem clara a atitude de questionar as ações desta instituição. É válido também se lembrar do movimento hippie, que pressionava as instituições sociais para corroborar com o fim da Guerra do Vietnã, e canções como "War Pigs", do Black Sabbath, e "Territory", do Sepultura, que tendem a chamar a atenção para os conflitos armados no mundo. A lista de canções de protesto é vasta e, de uma forma ou de outra, acaba trazendo questões sociais à tona, sendo grandes causas coletivas ou mesmo músicas de protesto que retratam a realidade de alguns grupos e mesmo de situações específicas.

E mesmo as canções que não trazem questões externas à discussão, existem aquelas que, de alguma forma, auxiliam na compreensão dos sentimentos pessoais e enfrentamento dos fenômenos cotidianos. Como exemplo, é possível citar "*Wake Me Up When September Ends*", da banda Green Day, "acorde-me quando setembro acabar", em tradução literal, escrita em um momento de luto de Billie Joe, vocalista da banda; "*All of My Love*", da banda Led Zeppelin; e "*Tears in Heaven*", de Eric Clapton, que retratam a situação da perda de um filho por Robert Plant e, coincidentemente (também tragicamente), por Eric também.

Nessas músicas carregadas de sentimento, se faz compreensível a intencionalidade, não apenas pelo conteúdo lírico, mas também pelas execuções rítmicas e instrumentais, que utilizam acordes menores, escalas mais graves e utilizam um padrão melódico mais soturno, de forma a transmitir essa sensação de forma sonora. A música tem a possibilidade de trazer à escala sensorial os fenômenos da vida diária, traduzida em uma linguagem única, conforme Wisnik (2002):

> A música traduz para nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria. E dizendo intimidade anímica da matéria, dizemos também a espiritualidade da matéria. A música encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem) (WISNIK 2002, p 29).

Esses sentimentos extremamente pessoais e subjetivos em linguagem conseguem ser compartilhados e representados por meio da música. É possível perceber a angústia, a ansiedade e o terror retratados no quadro "O Grito[44]", de Edvard Munch, devido à estética utilizada, ao padrão das pinceladas e também a todo o conteúdo do quadro. Da mesma forma, a música tem essa possibilidade de expressão, com a tristeza do blues ou a agressividade do heavy metal. Os acordes, os padrões rítmicos funcionam como as pinceladas, as letras como as imagens, de forma que conseguem passar ao público a mensagem pretendida.

Sendo a música construída de forma complexa, como no rock progressivo, com canções longas, técnicas rebuscadas e grande complexidade vocal e instrumental, ou mesmo nas músicas simples do punk rock, compostas por poucos acordes, rápidas e de fácil execução técnica, ambas possuem sua própria harmonia e beleza estética. Não se tornam melhores ou piores por suas peculiaridades, apenas diferentes, sem deixar de ser rock and roll. Desta forma, seja nos palcos dos eventos ou nos fones de ouvido individuais, essas canções conseguem, de alguma forma, causar impacto.

44 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream

> A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. Mesmo sendo por vezes restrita a especialistas, ou vindo acompanhada de sons instrumentais elaborados com apoio de tecnologias complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos. Em última instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe (FINNEGAN 2008, p. 15).

Conforme assinala Finnegan (2008), a música consegue ser um universal da vida humana, devido às suas características de fácil apreensão. É possível que o ouvinte não consiga compreender toda a complexidade das canções, seja por seu conteúdo técnico, lírico ou melódico, mas, de alguma forma, é possível que se tenha alguma resposta à experiência da audição. Seja de agrado ou de repulsa, afinidade ou estranhamento. É comum deixar-se levar de forma emocional por baladas, como "*Love Hurts*[45]" do Nazareth, e tantas outras bandas que fazem um rock and roll melódico, e mesmo que não se compreenda a língua inglesa, é possível que o receptor tenha alguma sensação de tristeza, melancolia ou mesmo inspiração com a experiência atravessada. É necessário apenas abrir-se a esta experiência.

De uma forma ou de outra, as relações sociais que o rock and roll, a música em geral e outras formas de arte apresentam com a sociedade vão além dos conteúdos perceptíveis, além das formas de fazer essas músicas, pinturas, performances artísticas. Essas formas de arte são feitas pela sociedade, feitas para os grupos e pelos grupos que nela estão inseridos. E, desta forma, conseguem unir as pessoas para concertos, festivais, reunir amigos para confraternizar a vida, movimentar discussões técnicas, políticas, estéticas, bem como as questões sociais que estas retratam. O rock and roll, além de produto cultural, é também modo de vida, de expressão e articulação entre as mais diversas gerações, manifestações poéticas e musicais. É o canto dos rebeldes e marginais, por excelência ou mesmo por opção.

45 https://youtu.be/LZeR8OHyDoo

Sexo, drogas e rock and roll

Nas próximas linhas, serão abordadas as potencialidades liminares presentes nos eventos e nos espaços em que ocorrem os concertos de rock e seus diversos subgêneros. Dessa forma, será discutido, de maneira geral, como esses espaços são utilizados por fãs, músicos e demais pessoas envolvidas na cena, além da relação desses locais com o contexto musical e cultural da cidade de Goiânia. Também será apresentado o Centro Cultural Martim Cererê, considerado um dos mais importantes espaços culturais da cidade de Goiânia e do estado de Goiás.

O conceito de liminaridade que será utilizado para fundamentar teoricamente este texto é baseado na obra de Victor W. Turner (1974). Este conceito se faz interessante quando se pretende pesquisar e trabalhar com fenômenos marginais, por não seguirem uma lógica comum, convencional, e acabam por romper com padrões estabelecidos. É de grande valia quando se articula com a transgressão, por nadar na contracorrente do que é belo, certo, ou do que é socialmente acordado como bom. A aplicação com objetos e sujeitos de pesquisa que se situam na diferença se relaciona muito bem, de forma a contemplar satisfatoriamente as questões aqui propostas, discutindo liminaridade e marginalidade nos espaços de rock and roll. Sendo assim, para Turner (1974):

> Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, urna vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam á rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma única variedade de símbolos, naquelas varias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (TURNER, 1974 p. 117).

Para conceber melhor essa ideia, esse conceito de liminaridade, Turner (1974) associa a fenômenos como morte, invisibilidade, condição fetal intrauterina, escuridão, bissexualidade, eclipse do sol ou da lua. São fenômenos ambíguos que podem apresentar mais do que um sentido, mais do que apenas uma possibilidade de interpretação, situações que estão no "entre". Em outro trabalho, Turner (2005) aborda também o conceito da liminaridade, colocando este conceito como um "caos frutífero", uma busca por novas formas e estruturas. Vale ressaltar que a aplicação proposta no primeiro trabalho se volta para a liminaridade em rituais de grupos africanos, como o *Ndembos*, já no segundo são dadas pistas para articular este conceito com os fenômenos contemporâneos.

> Os rápidos avanços na escala e complexidade da sociedade, particularmente após a industrialização, fizeram passar essa configuração liminar unificada pelo prisma da divisão do trabalho, com suas especializações e profissionalizações, reduzindo cada um dos seus domínios sensoriais a um conjunto de gêneros de entretenimento que florescem no tempo de lazer da sociedade, não mais no lugar central de controle (TURNER, 2005 p. 184).

Em relação aos espaços, essa característica liminar possibilita um entre-lugar, uma realidade distinta da convencional, que rompe momentaneamente com a lógica cotidiana. Nesses ambientes, práticas e comportamentos que normalmente não seriam aceitos tornam-se possíveis. Como exemplo, podem ser citados os parques aquáticos. No cotidiano, não é socialmente bem visto transitar entre desconhecidos usando apenas roupas íntimas. Entretanto, nesses locais, caminhar de sunga ou biquíni não é considerado ilegal ou imoral. As casas de show, não apenas as de rock and roll, mas também as de outros estilos musicais alternativos, carregam essa liminaridade por serem espaços voltados à celebração, à festa e ao lazer. Possibilitam um afastamento momentâneo do trabalho, dos estudos e das obrigações da rotina, sem a necessidade de uma finalidade produtiva. A partir disso, é possível compreender como esses espaços se articulam dentro dessa proposta de liminaridade.

A tríade "Sexo, drogas e rock and roll" é uma expressão amplamente conhecida e associada ao estilo de vida ligado ao rock, popularizada principalmente nas décadas de setenta e oitenta, período em que o gênero estava em evidência. Tratava-se de uma juventude marcada por comportamentos hedonistas, rebeldia e distorção, tanto musical quanto social. Em certa medida, essa associação se justifica, embora não da forma idealizada com que muitas vezes é divulgada, o que torna necessário desmistificar essa tríade. Muitas bandas difundiram esses comportamentos em canções, videoclipes, fotografias promocionais e também em suas próprias trajetórias, frequentemente associadas ao abuso de álcool e outras drogas. O contexto do rock and roll possibilita experiências de liberdade e, por vezes, essa liberdade pode resultar em exageros, algo recorrente em momentos de lazer e descontração. A partir dessa expressão, torna-se possível discutir sua articulação com os espaços.

Let's Put X In Sex[46]

> *"Eu recebi uma carta outro dia, ela enviou uma foto, mas não assinou seu nome. Ela usava saltos altos e uma pequena renda preta. Eu vi seu corpo, mas eu não pude ver seu rosto. Ela não deixou um número, nem um endereço ou uma pista. Mas algo naquela fotografia me lembrou de você. Garota, vamos por o X no sexo, o amor é como um músculo e você me faz querer flexioná-lo."*
>
> *Kiss*

Desde o princípio, o rock and roll tratava de liberdade, especialmente da juventude que era, em certa medida, reprimida pelos pais e pela sociedade. É possível encontrar diversas canções que abordam a temática do sexo e de práticas sexuais, em diferentes bandas, subgêneros do rock e períodos históricos. Trata-se de uma temática que, de forma implícita ou explícita, está de alguma forma relacionada ao rock. O próprio termo rock and roll era uma gíria utilizada para se referir ao ato sexual. Essa liberdade libidinosa acompanha os espaços do rock and roll, em maior ou menor medida, seja pela excitação do momento, pela influência lírica ou mesmo pela sensação de liberdade proporcionada durante os eventos.

Nos espaços em que ocorrem os concertos de rock and roll, é possível perceber os mais diversos tipos de pessoas. Com essa diversidade, observam-se também práticas afetivas variadas, como expressões heterossexuais, homossexuais, bissexuais, pansexuais e outras possíveis. Em contextos cotidianos, manifestações de afeto que não se enquadram na heterossexualidade podem ser alvo de reprovação ou retaliação. Por outro lado, nos espaços onde ocorrem shows de rock and roll, é mais comum encontrar diferentes formas de manifestação de amor e carinho, sem que isso seja necessariamente objeto de repressão ou julgamento. Assim como em outros ambientes de festa, beijos, abraços e outras demonstrações de afeto acontecem de maneira mais livre, sem repressões apriorísticas.

46 https://youtu.be/lNKJ4SPj_Rw

Os concertos de rock potencializam essas sociabilidades. As relações entre amantes e amigos tendem a ser menos afetadas pelo crivo da moral, pois o ambiente da festa se situa nesse entre-lugar e possibilita uma segunda vida performativa, marcada por ludicidade, alegria e caos, repleta de *cowgirls* e *cowboys* fora da lei. Esse ambiente produz uma permissividade pouco comum no cotidiano, já que, durante os concertos, há momentos de descontração e entrega ao instante, por meio da música, da dança e do compartilhamento de sentimentos entre os fãs. Nas casas de show, a censura moral se manifesta de forma mais branda, sendo comum observar diferentes formas de casais em demonstrações de afeto. Os concertos de rock and roll inserem-se nesse contexto de festa, e é possível recorrer a Petronilio (2015) ao abordar a festa:

> A festa instaura o caos e subverte a ordem. Ela é transgressora por natureza. Desse modo, instaura-se uma ética e uma estética que faz parte do cotidiano devasso por ser uma performance festiva que desterritorializa e perturba as familiaridades do pensamento. A festa é turbilhonadora dos vivos, pois anuncia uma espécie de segunda vida marcada pelo prazer, pela alegria, pelo êxtase, pela graça e pela desgraça da existência. O deus da festa é Dioniso, o deus que performatiza o caos, a desordem, a confusão e cria ali uma linguagem que é festiva e, por isso, não está mais na compreensão dos "normais", pois a festa provoca um comportamento esquizo que faz vibrar uma nova sinergia e uma nova comunhão entre os homens (PETRONILIO, 2015 p. 3).

Esse caráter ético e estético, subversivo e transgressor do concerto de rock and roll é festivo e permite possibilidades de demonstração de afeto, como beijos e carícias que, em ambientes comuns, tendem a ser reprimidos. Instaura-se, assim, uma realidade paralela momentânea, um entre-lugar. A linguagem festiva é marcada pela permissibilidade do viver e deixar viver, criando um espaço de sinergia e comunhão entre os indivíduos, que pode escapar à compreensão de quem não vivencia a festa ou não faz parte desse meio. Nesse contexto, é possível afirmar que existe uma espécie de etiqueta incorporada em relação a esses ambientes.

É claro que nem todas as pessoas que participam dos eventos estão de fato abertas a toda essa explosão de signos, mas, estando ali, também fazem parte dessa nova existência, e é necessário corroborar com essa ética instaurada, de forma intencional ou não, já que a minoria social é a maioria dos desajustados que frequentam os shows. É possível que se cause estranhamento e algum desconforto nos não habituados, porém de forma menor do que nos espaços convencionais. Não afirmo que seja melhor ou pior, mas são espaços diferentes, com lógicas de comportamento e etiqueta concebidas de forma distinta. Existe uma negociação distinta dos espaços ordinários.

Taberneira traga o gim[47]

> *"Desde a primeira vez que você fugiu de mim fica a cada drink mais bonita, e eu fico me lembrando o tempo todo de você, que fica a cada drink mais bonita. E agora toda a noite eu vou, é pro bar. Taberneira, traga o gim! Tem uma mulher aí que não quer mais saber de mim."*
>
> *Matanza*

O uso de drogas também está presente no rock and roll, e talvez seja o ponto mais controverso. O uso de drogas e as consequências delas, às vezes consideradas positivas, são exaltadas em canções, como "*Cocaine Blues*[48]" de Johnny Cash: "Numa manhã, enquanto dava voltas, eu cheirei uma dose de cocaína e matei minha mulher. Eu fui para casa e fui para a cama, guardei aquela amada .44 embaixo da minha cabeça. Na manhã seguinte, peguei aquela arma, cheirei uma dose de cocaína e fugi", e também em "*O chamado do bar*" da banda Matanza: "Dia quente, pestilento, sem porquê. Não consigo nem pensar no que fazer... Eis que, de repente, eu vejo tudo melhorar, como se eu pudesse ouvir o copo me chamar! Vem pro bar! [...] Não devo nada pra ninguém, bebo se eu estiver a fim. Minha vida é minha, e a sua que se foda!".

47 https://youtu.be/HYWwy-roIAo
48 https://youtu.be/sGf2ogBjC9Q

Às vezes negativas e criticadas em canções como "*Straight Edge*[49]" da banda Minor Threat: "Eu sou uma pessoa como você, mas tenho coisas melhores para fazer do que ficar sentado fodendo a minha cabeça. Andando com os mortos-vivos, cheirando essa merda branca pelo nariz, desmaiando nos shows. Nem mesmo penso em anfetaminas, é algo que eu simplesmente não preciso", e também "*O diabo sempre vem pra mais um drink*[50]", de Nenê Altro e o mal de Caim: "Diabo, não me tente, me deixa em paz... Eu tenho tanto vício aqui que já não sou capaz! Diabo, não retorne que já me sinto um cão. 'Eu tenho álcool, drogas, carne quente...' Não!!! Não!!! Não!!! Diabo, por que eu? Não tem ninguém mais pra acordar? 'Levanta que eu quero dançar, dançar, dançar...' Diabo, como estou aqui? Quem são os outros nesse bar? 'Vem beber mais... vem beber mais...'".

Nos anos sessenta, com o movimento hippie, a contracultura e a psicodelia lisérgica, as relações com a música ficaram fortes; o rock and roll estava presente neste contexto e esta ligação perdurou ao longo dos anos. Mas, da mesma forma que existem relações que exaltam essa ligação com o álcool e as drogas, existem também movimentos contrários, como o movimento *straight edge*[51], que professa abstenção de álcool, outras drogas e comportamentos destrutivos que estão também relacionados ao rock and roll.

É necessário deixar claro que as drogas não são condição *sine qua non* para o rock and roll, nem para os concertos, composição, execução das músicas ou performances associadas. Sua presença pode ocorrer nesses ambientes, assim como em outros com grande aglomeração de pessoas. É possível observar o uso de drogas em diferentes contextos festivos, não apenas no rock and roll, mas também em baladas, boates sertanejas, bailes funk e outros eventos musicais. Trata-se menos de uma escolha coletiva e mais de decisões individuais de sujeitos. Assim, embora possa estar relacionado aos frequentadores dos espaços, o uso de drogas deve ser compreendido como um fenômeno social, e não musical.

49 https://youtu.be/gsAu-nOg3Tw
50 https://youtu.be/mlAzS9rrjok
51 https://pt.wikipedia.org/wiki/Straight_edge

O uso de drogas pode beirar a ilegalidade, dependendo da quantidade que se porta e também do compartilhamento realizado com pessoas próximas; ainda assim, nesses ambientes, ele ocorre. Os espaços em que acontecem os shows retomam novamente essa liminaridade, uma vez que neles são comercializadas drogas legais, como álcool e tabaco, além de, em alguns casos, haver uma tolerância implícita em relação ao uso de substâncias ilícitas. Embora exista revista na entrada dos eventos, não é difícil perceber a presença de drogas nos espaços de rock and roll. Em áreas abertas ou destinadas a fumantes, é possível identificar o uso de maconha, reconhecível pelo odor característico. Também é comum observar vestígios de cocaína nos banheiros, além de pessoas com garrafas de bebida alcoólica e cigarros.

Let me sing[52]

> *"Num vim aqui querendo provar nada, num tenho nada pra dizer também. Só vim curtir meu rockzinho antigo que não tem perigo de assustar ninguém."*
>
> *Raul Seixas*

O rock and roll é um estilo musicalmente marginalizado desde sua concepção, situando-se em espaços que escapam à lógica da corrente principal da música, o *mainstream*. Este se refere às produções que ocupam rádios comerciais de grande audiência, trilhas de novelas de horário nobre, programas de televisão voltados ao grande público e também comerciais e jingles políticos, sendo, em geral, musicalmente e comercialmente palatáveis, ainda que seu conteúdo lírico e estético possa ser amplamente discutível. Nesse contexto, o mainstream corresponde às músicas que figuram nas "paradas de sucesso", frequentemente associadas à música pop e às suas diversas variações e desdobramentos.

52 https://youtu.be/9kjsCpxOB4M

O rock and roll tem a capacidade de escapar dessa lógica, encontrado em pequenos espaços como *pubs*, estúdios, espaços alternativos e também teatros públicos que permitem a realização desses eventos. Do ponto de vista comercial, trata-se de uma atividade econômica difícil, já que atuar contra a lógica de mercado vigente nas sociedades contemporâneas, predominantemente capitalista, é uma tarefa complexa. Isso contribui para que esse tipo de música não seja executado em qualquer lugar.

Em um passeio por Goiânia e região metropolitana, é possível encontrar diversas casas noturnas, bares, restaurantes e outros ambientes que utilizam tanto música mecânica quanto música ao vivo como estratégia para atrair o público consumidor. Nesses espaços, é comum a execução de músicas do mainstream, por serem mais difundidas e frequentemente solicitadas pelo público, em razão de sua ampla circulação nos meios de comunicação. Também é importante considerar o tipo de público que esses ambientes buscam atender.

É difícil datar com exatidão quando Goiânia passou a ser associada ao rótulo de "capital da música sertaneja", mas não é difícil compreender os motivos dessa construção. Matérias de jornais, sites e a mídia em geral utilizam esse rótulo com frequência em contextos comerciais, seja para promover eventos, divulgar artistas ou impulsionar vendas de produtos ligados a esse segmento. Esse uso recorrente acaba associando a cidade e também o estado a esse estilo musical de forma intensa, e em alguns casos até pejorativa. Um dos exemplos desse enquadramento pode ser observado em uma matéria jornalística que aborda Goiânia e a música sertaneja:

> A cidade do centro-oeste do Brasil, a 208 quilômetros de Brasília, é também a capital do sertanejo e parada obrigatória para os que querem fazer sucesso no país com este estilo musical. **"Se você chacoalha uma árvore, caem 10 cantores de música sertanejo"**, dizem os que ali moram. Praticamente todos os grandes artistas passaram pela cidade em algum momento. A equação é simples: para estourar no Brasil, primeiro é necessário estourar em Goiânia (BETIM 2015, p. 1 Grifo meu).

A forte e constante associação de Goiânia à identidade sertaneja reforça o estereótipo de que esse estilo musical é dominante na cidade. Na matéria em questão, além de denominar Goiânia como capital do sertanejo, Betim (2015) afirma que o local se configura como uma parada obrigatória para artistas desse gênero que pretendem alcançar sucesso e "estourar" no Brasil. Essa identidade é reforçada e difundida em diversos espaços, o que acaba, inclusive, gerando representações humorísticas e estereotipadas dos goianienses na internet e nas redes sociais.

Na mesma matéria, Betim (2015), ao entrevistar um produtor de uma empresa que agencia e gerencia artistas sertanejos, explica a característica de adaptação da música sertaneja, fator que contribui para a difusão do estilo entre diferentes públicos. Esse processo afasta a música do sertanejo tradicional e a aproxima das características da música pop comercial, com maior facilidade de acesso à ideia central das canções, geralmente relacionadas a um estilo de vida urbano marcado por festas, boates e relacionamentos de curta duração, além do uso de uma linguagem mais simples. Essa aproximação com o pop e com o público jovem faz com que o estilo seja amplamente executado em rádios, casas de shows, restaurantes, bares e outros espaços de circulação cotidiana.

> Se antigamente o sertanejo estava muito relacionado ao cenário caipira do centro-oeste brasileiro, com letras e uma linguagem típicas do interior, **hoje o gênero está mais próximo dos jovens e com uma linguagem cada vez mais urbana. "Hoje é o mais ouvido e mais vendido em todo o país. E o estilo tem uma coisa muito peculiar: se adapta a outros com muita facilidade** e muita competência. **Pode se misturar com o arrocha, o forró ou axé**, mas sem perder a veia sertaneja", acrescenta Castro. Há cinco anos, explica, finalmente explodiu em capitais como Porto Alegre, Florianópolis, Belo Horizonte e São Paulo —"até Salvador se rendeu ao sertanejo... menos o Rio de Janeiro". No ranking da revista Billboard das músicas mais escutadas na rádio brasileira, as 20 primeiras são de artistas sertanejos (BETIM 2015, p. 1 Grifo meu).

Além desta, outras matérias jornalísticas reforçam o título e a associação de Goiânia à música sertaneja, incluindo conteúdos sobre festivais, workshops de formação e divulgação do gênero, apresentações artísticas e também sites de informação e entretenimento que, além de classificarem a cidade como capital sertaneja, listam baladas sertanejas para "curtir" ao longo da semana. Essa projeção pode ser vantajosa para produtores que lucram com tais afirmações, mas não representa a totalidade da realidade cultural da cidade, uma vez que a capital goiana apresenta uma diversidade musical e artística mais ampla do que essa associação sugere.

Mas é possível encontrar fontes na imprensa que exploram outras faces musicais de Goiânia, ressaltando sua diversidade. Burigatto (2014) aponta que a cidade é reconhecida como capital da música sertaneja e que, no início dos anos 2000, também recebeu o título de "Seattle brasileira", em razão da grande variedade de bandas de rock e de festivais que ocorriam na localidade ao longo do ano. Seattle, cidade estadunidense mundialmente conhecida por sua cena de rock e também por sua tradição no jazz, é utilizada como referência para destacar esse outro eixo de produção cultural. Ainda que a alcunha de capital sertaneja permaneça, esse tipo de comparação evidencia o reconhecimento da diversidade cultural goiana.

> Goiânia é conhecida nacionalmente pela exportação de duplas sertanejas, mas o que nem todo mundo sabe é que a cidade também possui um dos cenários mais expressivos de Rock alternativo do País. Conhecida como "Goiânia Rock City", a capital recebe festivais de renome nacional, como o Bananada, Vaca Amarela, Goiânia Noise e o Grito Rock Goiânia. De Cambriana a Cristiano Araújo; de Passarinhos do Cerrado a Banda Uó; de Boogarins a Zezé di Camargo e Luciano; Goiânia é mais eclética do que se possa imaginar quando o assunto é música (GOUVEIA 2015, p. 1).

A diversidade apresentada por Gouveia (2015) em sua matéria sobre a peculiaridade de Goiânia ressalta a pluralidade de ritmos e sons, que vão além do rock and roll, incluindo outros estilos. A redução da cidade ao sertanejo, além de injusta, não corresponde à totalidade de sua produção cultural. É fato que o sertanejo pode ser encontrado com maior facilidade, mas não são os únicos representantes da cena musical local. Ainda que a cidade tenha relevância nesse gênero, outros estilos também ocupam espaços importantes.

Wallacy Neto (2018) descreve Goiânia como uma cidade marcada por diferentes adjetivos atribuídos por seus habitantes, em alguns casos como "bipolar", devido às mudanças climáticas, e em outros como capital da música sertaneja, pelo número de bandas desse estilo que iniciam carreira na região. O autor considera essas definições parcialmente válidas, mas ressalta que a cidade, desde sua formação, constitui um espaço de intensos acontecimentos históricos e musicais. Destaca ainda a atuação de sujeitos que contestam a redução da cidade a um único rótulo cultural, defendendo Goiânia como um território de múltiplas oportunidades e diversidades estéticas, no qual o rock, desde o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, contribuiu para ampliar o cenário musical local, sendo hoje reconhecida também como berço de bandas de variados estilos no Brasil.

É possível perceber que o título de capital sertaneja não surgiu sem razão, já que, além de ser o estilo mais difundido, diversos músicos de sucesso também vieram de Goiânia. Entretanto, é necessário salientar a diversidade cultural existente. Observa-se uma ampliação gradual da diversificação dos espaços ao longo dos anos, embora ainda seja visível um contraste, no qual o rock and roll e os espaços relacionados a esse estilo musical estão longe de representar a maioria, mesmo com esse processo de expansão. Além disso, o rock and roll se caracteriza pela transgressão, não buscando necessariamente ser maioria nem se adequar a uma lógica de aceitação generalizada.

Anti-exemplo[53]

> *"Desafiei a contragosto o meu destino. Observei, fui obrigado a revidar. Acreditei que a rendição era outro engano."*
>
> *Plastic Fire*

Se em Goiânia existem baladas sertanejas para curtir de terça a domingo, também é possível encontrar o Centro Cultural Martim Cererê, que entra nesta discussão por se tratar de um desses espaços liminares na cidade de Goiânia, estado de Goiás. Trata-se de um espaço público que permite a realização de eventos alternativos, como peças teatrais, oficinas de teatro e circo, além de eventos musicais dos mais variados gêneros, incluindo shows de rock and roll. O Centro Cultural Martim Cererê (Martim, para os íntimos) é um importante espaço cultural de Goiânia e da região metropolitana, tendo sediado festivais de música independente reconhecidos nacionalmente no circuito alternativo, além de ser considerado um dos principais espaços do rock and roll goiano.

Segundo o site da Secretaria de Cultura do Estado de Goiás, o Centro Cultural Martim Cererê é constituído por três teatros. O Yguá, que em xavante significa "lugar de guardar água", possui poltronas fixas e capacidade para 190 pessoas. O Pyguá, "caverna de água", conta com cadeiras móveis e capacidade para 300 pessoas. Já o Ytakuá, "buraco na pedra", é um teatro de arena com capacidade para 500 pessoas. O espaço também conta com o Bar Karuhá, "lugar de comer". São oferecidos cursos de iniciação teatral, oficina teatral e oficina de mímica, além de formação de atores para pessoas com ensino fundamental completo. O uso do local ocorre mediante agendamento e ele está localizado na Rua 94-A, Setor Sul, em Goiânia, Goiás (SECULT, 2017). Trata-se de um espaço em localização privilegiada na capital goiana, por ser central e de fácil acesso, além de estar próximo ao Palácio do Governo do Estado de Goiás.

53 https://youtu.be/KzIl7A1K74E

O espaço foi fundado durante o governo de Henrique Santillo. Na época, Kleber Adorno ocupava o cargo de secretário responsável pela área da cultura e designou Carlos Brandão, então superintendente de ação cultural, para coordenar as ações no local. O terreno onde hoje se encontra o Centro Cultural Martim Cererê era, naquele período, um espaço vazio e sem uso, coberto por vegetação, pertencente à Celg (Companhia Energética de Goiás). Em abril de 1987, Brandão convidou o músico e arquiteto Gustavo Veiga para elaborar um projeto de ocupação daquele espaço. A intenção inicial da Celg era construir um edifício no local (WALLACY NETO, 2015).

Inicialmente, a utilização do Martim ocorreu devido à necessidade do ator Marcos Fayad de um espaço para ensaios de suas peças teatrais. A partir disso, deu-se início à biblioteca e ao grupo de teatro Martim Cererê. As caixas d'água, que se tornaram os teatros, receberam aterramento e piso de madeira, enquanto a energia elétrica era improvisada por meio de gambiarras. Apesar disso, ainda faltava apoio político para que o espaço se consolidasse como um centro cultural com respaldo e reconhecimento do poder público. O então governador da época, Henrique Santillo, foi convidado a conhecer o local e, ao se deparar com a realidade do espaço, decidiu destiná-lo oficialmente para ações culturais (WALLACY NETO, 2015).

É possível perceber, então, que o surgimento do centro cultural se deu a partir da necessidade de um espaço em Goiânia com estrutura e respaldo adequados para o desenvolvimento de atividades artísticas. Em meio ao processo de transição de um período de repressão, marcado pela ditadura militar, a abertura a novas ideias e possibilidades de expressão artística se fazia presente em todo o Brasil, e na capital goiana não foi diferente. A partir dessa conjuntura, Goiânia passou a vivenciar novos ares artísticos, de liberdade e de ampliação das possibilidades de articulação cultural com o restante do país. Dessa forma, o centro cultural já nasce com grande importância para a população da cidade e, até os dias de hoje, mantém esse reconhecimento.

A inauguração do Martim ocorreu em 1988, porém sua representatividade ganhou força nos anos 2000, período em que o rock and roll goiano esteve em maior evidência. Nesse contexto, o Martim Cererê se consolidou como um dos principais redutos do rock and roll em Goiânia, projetando a capital do estado no cenário cultural nacional. Dois eventos que hoje possuem reconhecimento nacional tiveram suas primeiras edições no espaço, o festival Bananada (1999) e o festival Vaca Amarela (2001). O espaço foi fechado em 2012 e retornou às atividades após um longo período de inatividade (WALLACY NETO, 2015). Ao longo desse período, o Martim se consolidou como ponto de encontro da juventude e dos fãs de rock, com uma programação marcada por festivais e eventos com bandas locais e também de outros estados.

Aos olhos e ouvidos desconhecidos, pode até parecer exagero a exaltação de um espaço como este, porém, para a população goianiense e goiana, a possibilidade de diversificação cultural foi bastante positiva, uma vez que o estado é amplamente conhecido como capital da música sertaneja. A existência de um espaço em que se viabiliza a produção cultural distinta do habitual foi de extrema importância. Hoje, graças a este e a outros espaços, Goiânia se consolida como referência em bandas, festivais de rock, música independente, além de produção teatral e cultural.

O espaço não passou por grandes alterações ao longo dos anos, além de reformas ocasionais de manutenção, mantendo a estrutura dos três teatros conforme o projeto original. É importante salientar a necessidade do contexto festivo do rock and roll para que a relação liminar aqui discutida se manifeste. Não se afirma que esses comportamentos ocorram no centro cultural a todo momento, porém, nos eventos de rock and roll, é possível observar situações como liberdade afetiva, diversidade de estilos estéticos entre os fãs e, em alguns casos, o uso ocasional de entorpecentes. Esses comportamentos não são exclusivos deste centro cultural, mas dos espaços festivos em geral, sobretudo aqueles ligados ao rock and roll, uma vez que se constituem como espaços liminares, isto é, ambientes não habituais que se afastam das normas sociais cotidianas, ainda que por poucas horas.

Performance do Moshpit

"Se não posso dançar, não é minha revolução"
Emma Goldman

As produções acadêmicas que têm o moshpit como objeto central de estudo são recentes e ainda escassas quando comparadas a outras formas de performance corporal. Além disso, muitas vezes apresentam difícil acesso, e a produção em língua portuguesa é bastante reduzida. A natureza interdisciplinar desse fenômeno também contribui para essa dificuldade, já que ele não pode ser compreendido a partir de um único campo de observação, análise ou descrição. Este trabalho busca se inserir nesse conjunto de estudos, contribuindo para a ampliação das possibilidades de investigação sobre o fenômeno, bem como dialogando com o referencial dos estudos em performance. Nesse sentido, trabalhos de Riches (2012), Segarra, Mendonza e Díaz (2015), Monteiro (2016) e Monteiro (2017) auxiliam na compreensão e discussão dessa relação entre música, dança e rock and roll.

Segundo Riches (2012), o moshpit é uma característica essencial de qualquer concerto de metal extremo. A autora afirma que se trata de uma performance expressiva relacionada a uma identidade e a uma solidariedade de grupo, próprias do metal extremo. Ainda que seu trabalho esteja focado nesse gênero, é possível observar, em estudos como os de Monteiro (2016) e Monteiro (2017), que essa performance ultrapassa o heavy metal e também está presente em outros subgêneros do rock and roll, como o punk e o hardcore. Além disso, nesses mesmos trabalhos, o moshpit é compreendido como uma forma de dança, a partir de seus padrões de movimento, em consonância com Segarra, Mendonza e Díaz (2015), que definem essa prática como uma dança marcada por elementos agressivos.

A movimentação durante o moshpit é o que torna essa performance distinta de outras danças populares, por envolver momentos de agressividade, grande esforço físico e uma negociação corporal marcada por contatos intensos. Riches (2012) caracteriza o moshpit como um espaço na frente do palco destinado a carregamentos, saltos, empurrões, choques corporais, batidas de cabeça e outras formas de movimentação intensa. Já em Monteiro (2017), observa-se uma caracterização mais ampla do fenômeno, com objetivos e metodologias distintos. Este último trabalho enfoca no funcionamento e nos padrões de movimentação, enquanto estudos anteriores tendem a enfatizar aspectos sociais, culturais, musicais, de lazer e até jornalísticos associados à prática.

No trabalho de Monteiro (2017), o moshpit é definido como o conjunto de movimentos corporais executados pelo público durante os concertos de rock and roll, em consonância com Segarra, Mendonza e Díaz (2015), que também incluem o punk e o hardcore, diferindo da abordagem de Riches (2012), centrada no heavy metal. É possível compreender, portanto, o moshpit como uma performance associada ao rock and roll e seus diversos subgêneros, sendo, segundo Monteiro (2016), mais ou menos agressiva em alguns contextos, embora mantenha um padrão de movimentação. Observa-se que diferentes públicos do rock and roll foram incorporando tais movimentos, o que contribuiu para a configuração da prática em sua forma atual.

Esses movimentos são mencionados nos trabalhos de Riches (2012), Segarra, Mendonza e Díaz (2015), Monteiro (2016) e Monteiro (2017), sendo que Monteiro (2016) e Monteiro (2017) oferecem descrições mais detalhadas, por tratarem de forma mais direta da movimentação corporal. Entre os movimentos mais característicos estão o *slamdancing*, o *headbang*, o *stage dive*, o *crowd surfing*, o *circle pit* (roda) e a *wall of death*. A execução dessas práticas pode envolver diferentes níveis de intensidade e agressividade, dependendo do subgênero do rock and roll e da energia da performance. Contudo, é importante compreender que essa agressividade não é necessariamente hostil, pois envolve uma constante negociação corporal entre os participantes (MONTEIRO, 2017).

Segundo Monteiro (2017), existem variações nos movimentos, porém a dinâmica corporal se mantém. Para compreender melhor essa movimentação, é possível recorrer ao conceito de dinâmicas corporais. Conforme Domenici (2009), ao abordar as danças populares, a coreografia surge como uma forma de disciplinar práticas regionais e populares, retirando-lhes um caráter considerado "selvagem" e adequando-as a um ideal de civilidade. A partir desse processo, muitas danças passaram a ser sistematizadas em passos e sequências, embora algumas tenham resistido a essa lógica disciplinadora. Nesse sentido, a questão não está na ausência de sistematização, mas em uma forma distinta de organização do movimento. O conceito de dinâmicas corporais proposto por Domenici (2009) contribui, assim, para compreender o funcionamento do moshpit e de outras práticas corporais de caráter mais espontâneo e não coreografado.

> Uma dinâmica corporal inclui vários matizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço. A diferença é que a idéia de passo isola padrões de movimento, enquanto a idéia de dinâmicas corporais os agrupa em "famílias" que se organizam de forma interligada (DOMENICI 2009, p. 10).

A dinâmica corporal do moshpit acompanha o direcionamento da música, dos fãs e do contexto coletivo durante a performance, ocorrendo de forma espontânea conforme o desenrolar do evento. Não se realiza o moshpit de maneira isolada, sendo necessário o conjunto formado pela banda, pelo público e pelo espaço para que as movimentações aconteçam. Trata-se, portanto, de uma performance situada nesse conjunto relacional. A dança acompanha o ritmo musical, de modo que os movimentos se intensificam quando a música se torna mais agitada e se suavizam quando há maior calmaria sonora. A agressividade integra essa performance e também seu padrão ético e estético, mas não se configura como hostilidade, uma vez que o senso de comunidade entre os participantes contribui para que haja cuidado mútuo, preservando a etiqueta do moshpit e a continuidade da movimentação corporal (MONTEIRO, 2017).

Essa performance envolve vivência e experimentação. As casas de show funcionam como espaços onde se aprende o moshpit, pois permitem que o rock and roll seja tocado e ouvido em alto volume. Nesse sentido, Domenici (2009) afirma que, ao experimentar a dança popular, seja observando ou dançando, o performer se relaciona com um todo, e não apenas com passos previamente organizados ou movimentos isolados que possam ser apreendidos separadamente. Trata-se, portanto, de uma experiência mais sensível do que instrumentalizada ou pautada pela precisão técnica, diferentemente de práticas como o balé profissional, que busca rigor estético e exatidão. A movimentação no moshpit é livre, mas essa liberdade se orienta pela etiqueta própria da prática, baseada em conhecimentos incorporados que regulam a negociação entre movimento e agressividade (MONTEIRO, 2017).

O modo de aprendizado ocorre pela participação direta nas rodas, pela presença nos concertos e pela vivência dessa realidade musical e social. Não se trata apenas de música ou de dança, mas de um contexto performático. Trata-se de um grupo que, além de compartilhar preferências de lazer, compartilha também identidades, referências, experiências coletivas e um respeito mútuo entre os corpos, articulando liberdade individual e coletiva.

Segundo Domenici (2009), essa forma de apreensão do conhecimento não se baseia na execução de um modelo ideal de movimento. Ao contrário, é possível construir maneiras próprias de dançar, respeitando as restrições do contexto. Não há exigência de excelência técnica nem a existência de um padrão ideal a ser alcançado. Existe, contudo, uma margem de negociação entre o que poderia ser considerado ideal e aquilo que cada performer consegue produzir. Nesse sentido, o que orienta a aprendizagem dos movimentos é mais o engajamento na performance do que a simples reprodução de gestos.

Ritual[54]

> *A chama sagrada continua queimando, fechando o círculo, novamente juntos. Uma vez em volta e vindo cada vez mais. Apenas pra começar tudo de novo.*
>
> *Shaman*

Dawsey (2006), ao retomar Victor Turner, entende a performance como aquilo que completa a experiência, na medida em que a expressão torna a vivência plena. Nesse sentido, Riches (2012) define o moshpit como uma performance ligada à identidade e à solidariedade do grupo roqueiro, sendo parte central da experiência de um concerto de rock and roll. A participação nas rodas, nos saltos e na movimentação corporal complementa a experiência do show, permitindo o envolvimento com as sensações e potencialidades da música e de suas dimensões líricas.

Os modos de movimentação são altamente expressivos. Domenici (2009) destaca o caráter performativo da dança, indicando que não faz sentido questionar o que uma dança representa, uma vez que o performer não está representando um enredo ou narrando uma história, mas apresentando um circuito aberto de metáforas e estados corporais expressos nos movimentos. Nesse sentido, os significados produzidos pela dança ultrapassam a própria dança, constituindo parte de sua potência. A função afetiva da dança, por sua vez, possibilita uma experiência sensível que transcende perspectivas individuais (RICHES, 2012).

Schechner (2011) afirma que as performances ocorrem em momentos não ordinários da vida. Nesse sentido, os shows de rock and roll se inserem em contextos de suspensão do cotidiano, nos quais se abre espaço para novas identidades a partir da música, da dança e da coletividade dos fãs. Turner (2005) entende que esses momentos liminares se intensificam nas práticas de lazer contemporâneas, sendo nesses contextos que o rock and roll e outras formas de performance emergem, possibilitando a experimentação de identidades e modos de vida.

54 https://youtu.be/L1EznLy-5ak

Schechner (2011) afirma que performers e espectadores são transformados durante os atos performativos pelo próprio ato de performar. Em um concerto de rock and roll, o público se altera a partir da execução da música, passando de uma presença ordinária a uma atuação marcada por maior intensidade corporal ao longo das canções. São os espectadores que saltam, socam, chutam, giram e correm. Para observadores externos, essas ações podem parecer uma briga, devido aos empurrões e impactos corporais, mas tratam-se de manifestações catalisadas pela música e pela performance. Nesse contexto, emoções e frustrações são expressas corporalmente, e os indivíduos se deixam atravessar pela experiência performática.

Até aqui é possível perceber as conexões estabelecidas e as relações que o moshpit apresenta com os pressupostos dos autores utilizados como referência para o conceito de performance. As performances são plurais e híbridas, assim como o moshpit, que se constitui simultaneamente como performance, rock and roll e movimento. Ainda nessa linha de raciocínio, é possível recorrer novamente a Schechner (2011) para reforçar o caráter performático do moshpit:

> Performances reúnem suas energias quase como se o tempo e o ritmo fossem coisas concretas, físicas, flexíveis. Tempo e ritmo podem ser usados do mesmo modo que texto objetos cênicos, fantasias e os corpos dos performers e audiência. Uma grande performance modula intervalos de som e silêncio, a densidade crescente e decrescente de eventos temporal, especial, emocional e cinestesicamente (SCHECHNER 2011, p. 218).

A dança não se separa da música, porém essa indissociação é mais evidente no moshpit do que em outras formas de dança. É possível executar passos de danças como forró, xaxado, balé e valsa, entre outras, mesmo na ausência da música. Ainda que isso comprometa o ritmo e a dimensão estética, a movimentação permanece identificável. No moshpit, contudo, essa separação não se sustenta. Os movimentos, sem a presença da música, tornam-se desconexos e perdem sentido, uma vez que socos, chutes e empurrões só se tornam possíveis e inteligíveis no contexto da performance musical e da dinâmica do moshpit.

O tempo e o ritmo são elementos fundamentais, pois estabelecem as marcações para os movimentos, como o momento de saltar, correr ou executar outras ações corporais. Os intervalos entre som e silêncio, que ocorrem entre as músicas, funcionam como momentos de transição em que a banda encerra a execução e a plateia interrompe os movimentos, voltando sua atenção ao que é dito no palco. Em seguida, aguarda novamente o retorno do som intenso para reiniciar a movimentação coletiva.

Schechner (2011) classifica as performances de acordo com sua intensidade. As de baixa intensidade são trofotrópicas, caracterizadas pela desaceleração dos batimentos cardíacos, redução da pressão sanguínea, contração das pupilas e sincronização da atividade cerebral, conduzindo o corpo a um estado próximo do transe ou relaxamento. Em geral, são performances voltadas ao repouso e à diminuição da excitação dos participantes. Já as performances de alta intensidade são ergotrópicas, nas quais há aceleração dos batimentos cardíacos, aumento da pressão sanguínea, dilatação das pupilas e uma atividade cerebral marcada pela dessincronia, em função da diversidade de estímulos.

Exemplificando de forma breve, as performances de baixa intensidade podem ser associadas à sensação de relaxamento, como ao ouvir uma música lenta e harmônica de bossa nova ou ao praticar ioga. Já as de alta intensidade relacionam-se à agitação, como ao ouvir uma música rápida e agressiva de punk rock ou ao participar de uma luta de karate. Nesse sentido, o moshpit se insere na segunda categoria, devido às características das músicas, geralmente aceleradas e com marcações fortes, capazes de provocar euforia e movimento no público. A intensidade sonora, assim, favorece a resposta corporal.

É claro que o rock and roll não se limita a canções rápidas, fortes e aceleradas, havendo também músicas que provocam relaxamento, reflexão ou até sono. Entretanto, nos concertos em que ocorre o moshpit, o contexto é outro. A música ao vivo, o contato com os músicos e com o público intensificam as sensações típicas das performances ergotrópicas, conforme Schechner (2011). Por isso, a análise aqui se insere nessa segunda categoria, já que ouvir música individualmente não configura o moshpit.

Ao fim destas páginas, é possível compreender o conceito de performance ao qual o moshpit se vincula, articulando música, dança e compartilhamento de ideias e modos de vida, a partir do pertencimento coletivo e da relação dos corpos no espaço. Por ocorrer apenas em grupo, o moshpit organiza os corpos de forma coletiva, produzindo movimentos compartilhados e criando possibilidades de ação, pensamento e expressão no espaço. Domenici (2009) destaca justamente essa dimensão coletiva das danças populares, o que permite incluir o moshpit nessa concepção, por apresentar características semelhantes.

> A brincadeira possibilita experimentar a criação de um sujeito coletivo e atualizar a memória dos antepassados. Corporifica a replicação de traços que extrapolam o tempo de vida e a dimensão dos indivíduos. Trata-se, o tempo todo, de informações se replicando. Informações organizadas por uma memória coletiva. E o que possibilita o reconhecimento de novas categorias conceituais, reafirmando ou não as já existentes, é, portanto, a percepção das relações por meio de experiências que se multiplicam nos corpos, ecoando, reverberando e amplificando o sinal de um traço. Este "salto" só é possível no dançar coletivo (DOMENICI 2009, p. 14).

Esse jogo corporal possibilita a ação coletiva de vários corpos se movendo em um mesmo ritmo. A memória coletiva retoma movimentos já realizados em diferentes contextos do rock and roll, reforçando uma experiência compartilhada entre os fãs. Essa coletividade produz momentos de liberdade e comunidade em diferentes escalas de eventos, de grandes festivais a espaços menores. Nesse processo, os movimentos tendem a se repetir ao longo do tempo, como um retorno contínuo, no qual os corpos nos shows de rock seguem se movimentando de forma intensa. Além disso, esse fenômeno tensiona categorias como gênero, ética e estética, ao colocar em questão papéis, comportamentos e definições tradicionais de dança. Trata-se de um fenômeno plural e controverso, isto é, performance.

Sociedade Alternativa[55]

Faz o que tu queres, pois é tudo da lei!

Raul Seixas

Serão apresentadas nas páginas a seguir descrições baseadas nas visitas de campo realizadas em Goiânia, com o objetivo de confrontar a realidade observada com a literatura pesquisada e compreender como esses conceitos se articulam na prática. Foram utilizados aparelhos celulares para gravação de áudio, registro de texto e captura de imagens dos eventos. As visitas de campo ocorreram com relativa facilidade, tanto pela familiaridade prévia com o contexto quanto pelo acesso ao Centro Cultural Martim Cererê. A escolha das datas foi orientada por consultas a sites especializados na agenda cultural de Goiânia, além de jornais locais que divulgam a programação de eventos. A divulgação também ocorre com frequência por meio das redes sociais, o que facilita o acesso às informações para o público interessado em rock and roll e na cena alternativa da cidade.

A primeira visita a campo foi realizada no Centro Cultural Martim Cererê, em 03/06/2017, em um evento de rock and roll que teve início por volta das 19 horas e se estendeu pela madrugada. O evento contou com seis bandas, sendo cinco goianas e uma argentina, em sua maioria de punk rock. A banda principal, um cover dos Ramones, pioneiros do punk rock, atraiu grande público e foi um dos principais fatores de prestígio do evento. Os ingressos variavam entre vinte e trinta reais e, além da divulgação em mídias digitais, o evento também foi anunciado em jornal impresso local. A combinação entre preço acessível e a atração principal contribuiu para um público numeroso e diverso. As faixas etárias eram variadas, com presença de crianças acompanhadas dos pais, algumas bem pequenas, inclusive de colo, e pré-adolescentes que, em certos momentos, também participavam do moshpit.

55 https://youtu.be/CfgYcLBP9lI

Foi possível observar aspectos já descritos na literatura sobre o moshpit. Em consonância com Riches (2012), percebe-se que os fãs de rock and roll, ao participarem dessa performance, negociam o espaço e mantêm cuidado mútuo para que a prática ocorra sem maiores incidentes. No caso da presença de crianças, essa dinâmica ficou ainda mais evidente, pois os participantes ajustavam os contatos corporais, tornando-os mais leves e cuidadosos. As crianças, por sua vez, demonstravam envolvimento constante, com expressões de alegria e diversão durante a experiência.

Imagem 1: Panfleto de divulgação do evento

Fonte: Divulgação

Ao observar e participar da dinâmica, ficou clara a questão da negociação do espaço e do contato corporal presente na literatura consultada. Os fãs eram mais cuidadosos quando estavam muito próximos às crianças, a fim de evitar algum contato mais forte que pudesse causar algum acidente. O moshpit não se encerrava com a presença delas, mas o contato corporal era feito com menor intensidade nelas ou próximo delas, de modo a garantir a segurança e o bom andamento da prática. É importante destacar também que os pais estavam próximos a todo momento, participando da performance e também garantindo a participação dos filhos. Outro fator de destaque é que os fãs mais experientes também zelavam por esses participantes.

A questão da negociação do espaço também era percebida com as pessoas de menor massa corporal, ou que de alguma forma aparentavam ser iniciantes na prática do moshpit. De forma geral, as pessoas não trocavam muitas palavras durante a prática, toda negociação era feita através do movimento e do andamento geral da performance, em uma medida que movimentos mais fortes geravam respostas mais fortes e movimentos mais fracos geravam respostas mais fracas. Desta maneira, os participantes iam percebendo e testando de forma incorporada a dosagem da intensidade.

Dentro do espaço do Martim, foi possível observar a presença dos mais diferentes tipos de casais, dos mais diferentes gêneros e com várias interações afetivas. Ao menos onde foi possível presenciar, não houve nenhum tipo de repreensão às manifestações de afeto entre os casais, mesmo os que não possuíam a configuração convencional de um casal heterossexual. O público presente não fazia distinção alguma entre esses casais em relação aos outros. Dentro e fora dos teatros, as pessoas pareciam não se importar ou fazer juízo de valor.

Também foi identificado o uso de substâncias no evento. Bebidas alcoólicas eram comercializadas no local, com restrição de venda e consumo para menores de idade. Quanto às drogas ilícitas, foi possível perceber o uso de maconha pelo odor característico desta substância, principalmente em áreas abertas e nas regiões próximas às árvores e aos banheiros. Dentro dos teatros havia proibição de fumar, com sinalização visível, embora em um momento específico tenha sido percebido odor e uma pessoa com cigarro aceso, que logo cessou, sem ser possível identificar a causa da interrupção.

Assim como mencionado anteriormente, o espaço de liberdade compartilhado pelos fãs era evidente nos risos e nas conversas entre o público, que variavam de temas políticos a questões existenciais, relacionamentos e fatos cotidianos. Pessoas com diferentes estilos estéticos conviviam em relativa harmonia, tanto durante o moshpit quanto nos outros espaços do evento. Não foram registradas brigas ou conflitos durante o evento, que transcorreu de forma contínua do início ao fim.

A experiência coletiva de alegria, diversão, suor e intenso volume sonoro marcou o evento como um momento de forte comunhão entre os participantes. O fim da primeira visita reforçou todo o conteúdo consultado na literatura e apresentado nas páginas anteriores. De fato, foi possível perceber princípios de boa convivência, harmonia, comunhão de ideias e ampla participação das pessoas, independente de qualquer marcador social. Durante o evento, esses marcadores não se faziam relevantes. O respeito e a cordialidade entre as pessoas eram perceptíveis até mesmo nos detalhes, desde um pedido de desculpas por um pisão no pé ao auxílio de um fã que caía durante o moshpit.

A segunda visita a campo foi realizada no Centro Cultural Martim Cererê, em 12/05/2018. A entrada foi gratuita e os portões se abriram às 18 horas. O evento foi divulgado em panfletos, jornais e sites voltados à cultura local e à agenda de eventos da cidade. A organização contou com apoio da lei municipal de incentivo à cultura e de patrocinadores locais, como lojas de música e produção sonora. Havia segurança particular na entrada, com controle de acesso, incluindo exigência de documento de identificação e revista corporal. A entrada de menores de idade era proibida, conforme cartaz afixado na portaria.

O local estava bastante movimentado, com grande público prestigiando o evento, o que chamou atenção, já que no mesmo dia também ocorreram outros eventos na cidade, incluindo um de música alternativa já consolidado no *underground* goianiense, que em edições recentes passou a diversificar sua programação e reduzir o foco no rock. Seis bandas se apresentaram em um dos teatros do espaço, com som bem equalizado e boa qualidade técnica, o que favoreceu a experiência sonora do evento. Apesar dos avisos de "proibido fumar" no interior do teatro, houve uso de cigarros e possivelmente maconha, o que afetou a qualidade do ar. Não foram observadas ações de repressão por parte da segurança ou da organização. As bandas estavam alinhadas à proposta do evento, com metal pesado, compondo uma estética sonora agressiva.

Algumas bandas destacaram a importância do evento, reforçando a necessidade de fortalecimento da cena. Houve também discursos recorrentes sobre o senso de comunidade no rock and roll. Em alguns momentos, músicos fizeram críticas ao outro festival que ocorria na cidade, repetindo frases como "Aqui tem metal! Aqui tem rock!". Em uma dessas ocasiões, um integrante subiu na plataforma da bateria e gritou uma provocação ao evento concorrente, gesto que foi recebido com apoio do público. Na plateia, também ocorreu um grito coletivo de protesto político direcionado ao ex-governador de Goiás, que rapidamente se espalhou pelo teatro. Outro elemento recorrente era o grito "Vila!", associado ao time de futebol da capital goiana.

Imagem 2: Público dividindo o palco com os músicos

Fonte: Arquivo pessoal

O moshpit foi uma atração à parte, com aberturas frequentes de rodas. Em alguns momentos, músicos das bandas saltaram do palco para a plateia, participando diretamente da movimentação, o que reforçava tanto a entrega ao momento quanto a adesão à estética do metal. A ausência de grades entre palco e público favorecia a interação com os músicos, que em certos momentos chamavam fãs ao palco para cantar junto. Em uma dessas ocasiões, formou-se uma pequena roda no próprio palco. Alguns espectadores pareciam alheios, possivelmente pelo vestuário e pelas expressões de surpresa diante do moshpit e da interação intensa entre palco e plateia.

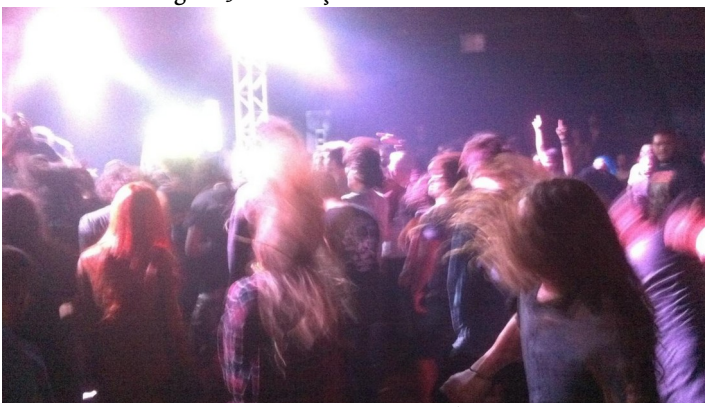
O *wall of death* e o *stage dive* também aconteceram, de forma mais tímida, mas sempre de forma apreciada pelos fãs. Um detalhe no mínimo interessante é que as rodas (*circle pit*) foram bastante agressivas. Em algumas vezes, foi possível perceber que algumas pessoas do público ficaram exaltadas e romperam com a estética do moshpit. Geralmente essas pessoas são repreendidas por fãs que estão mais habituados, às vezes de forma verbal e gestual, às vezes de forma física e dolorosa. Mas, para que a prática continue de forma saudável, os fãs mais experientes buscam retomar a estética apropriada. Por vezes, esses fãs mais exaltados esbarravam em pessoas que estavam à margem da roda, o que causava certo incômodo e desconforto por parte das pessoas que não estavam interessadas em participar da roda.

Um desses fãs estava ao meu lado e rapidamente percebi que esse era um dos que estavam rompendo com a estética. Outros fãs perceberam que este estava executando movimentos de forma totalmente desordenada e caótica. Por várias vezes golpeou-me de forma mais intensa. Imaginei apenas que os excessos se davam devido à exaltação do momento. Quando comecei a golpeá-lo também, ele se virou para mim de forma hostil, tentando me aplicar uma chave de pescoço. Logicamente, este movimento não foi bem recebido. Desferi alguns socos, desfiz a chave e o arremessei para longe. Ele acabou caindo a uns quatro metros de distância.

Outros fãs o ajudaram a se levantar. Quando ficou de pé, aproximou-se de mim e, pelo modo de falar, aparentava estar altamente embriagado ou sob efeito de alguma substância. Em tom agressivo, disse: "Eu não tenho culpa se as pessoas estão me jogando para cima de você, entendeu?!". Respondi que também não tinha culpa se ele caía sobre mim repetidamente. Surpreso com a resposta, ele retrucou dizendo que, se fosse agredido, revidaria, afirmando ter me atingido por esse motivo. Respondi que estava no evento para aproveitar o show e participar do moshpit, mas que também reagiria caso fosse agredido. Em seguida, propus encerrar a discussão de forma respeitosa. Já mais calmo, ele concordou, disse que também não estava ali para brigar, apertamos as mãos e continuamos no moshpit.

A situação foi desagradável, mas terminou da melhor forma possível dentro daquele contexto. O fã exaltado permaneceu próximo de mim, porém sua agitação cessou naquele momento. Depois disso, passou a executar os movimentos de maneira mais moderada e evitou novas aproximações, o que contribuiu para que as rodas continuassem de forma mais controlada, restaurando a dinâmica da performance, como aponta Riches (2012). Outro aspecto interessante foi a participação expressiva das mulheres, mesmo em um contexto de alta agressividade corporal. Uma delas, inclusive, acertou-me um forte soco durante a movimentação, o que acabou me rendendo um olho roxo.

Imagem 3: Fãs dançando durante o evento



Fonte: Arquivo pessoal

Do lado de fora do teatro, várias pessoas consumiam bebidas alcoólicas, fumavam cigarros, conversavam, se beijavam e aproveitavam a noite. Algumas sequer entravam no teatro ou permaneciam pouco tempo nele, mas ainda assim participavam do ambiente do evento. Também foi possível perceber pessoas caídas ao chão devido à embriaguez, sem serem importunadas pelos demais presentes. As bandas vendiam camisetas, CDs e outros materiais promocionais. Além disso, os músicos circulavam pelo espaço sem grande separação em relação ao público. Havia ainda músicos de outras bandas goianienses presentes para prestigiar a cena local.

Tive a oportunidade de conversar com alguns músicos e pessoas envolvidas na produção, que destacaram a boa organização e o comprometimento com o evento. Ao fim da apresentação da última banda, já depois da uma hora da manhã, o público começou a deixar o espaço gradualmente. Eram frequentes os comentários de que o evento havia sido um sucesso e de que o público estava satisfeito. Eu também saí satisfeito, com o corpo marcado por hematomas e pelo desgaste físico, atravessado pela intensidade da experiência e pela sensação de exaustão após tanta energia despendida.

É interessante ressaltar que os eventos ocorreram em anos diferentes, um em 2017 e outro em 2018, e, ainda assim, apresentaram diversas características em comum. Muitos comportamentos se repetiram, tanto entre os fãs quanto entre os artistas, seja na forma de se portar no palco, seja na execução do moshpit pela plateia. Essa recorrência se relaciona diretamente com os estudos da performance. Schechner (2011; 2013) contribui para compreender como essas manifestações acontecem e de que maneira esses comportamentos se articulam com os performers, o contexto e as práticas performáticas.

> O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está "lá fora", aparte do "eu". Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado "sou eu me comportando como se fosse outra pessoa", ou "como me foi dito para fazer", ou "como aprendi". Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu "eu" não foram por "mim" inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser "além do que sou", "não eu mesmo", ou "dominado" em transe (SCHECHNER 2011, p. 34).

O conceito de comportamento restaurado, apresentado por Schechner (2011), refere-se a comportamentos executados em contextos performáticos, nos quais os sujeitos atuam de acordo com determinadas condições estéticas, simbólicas e contextuais. Trata-se de ações que, em situações ordinárias, muitas vezes não seriam realizadas da mesma maneira. Ao discutir esse conceito, Schechner (2011) utiliza exemplos relacionados a aprendizado, experimentação e transe, indicando que existe todo um contexto ético e estético necessário para que o comportamento performático aconteça, assim como ocorre no moshpit.

> O comportamento restaurado envolve ações marcadas pela convenção estética enquanto teatro, dança e música. Pode envolver ações concretizadas dentro das "regras do jogo", "da "etiqueta", ou do "protocolo" diplomático – ou qualquer outra das miríades de ações da vida, conhecidas de antemão. Elas variam grandemente de cultura para cultura (SCHECHNER 2011, p. 35).

O moshpit possui ações orientadas por convenções estéticas que se transformaram ao longo do desenvolvimento do rock and roll e das mudanças nas concepções de música, corpo e sociedade. Essas práticas acontecem de acordo com regras de etiqueta compartilhadas entre os participantes, e aqueles com maior familiaridade com a performance tendem a colaborar para a manutenção desses padrões éticos e estéticos, preservando a dinâmica e a segurança da prática. Além disso, as performances variam conforme o contexto cultural e, nesse sentido, o moshpit também apresenta características próprias e particulares.

É necessário salientar, entretanto, que, durante a realização desses atos performáticos, não existe uma reflexão teórica consciente. As negociações corporais acontecem de forma espontânea. A agressividade e intensidade dos movimentos também se alteram de acordo com a percepção dos participantes, levando alguns performers à exaustão. Nesse sentido, é possível recorrer à fala de João Gordo, vocalista da banda Ratos de Porão, que presenciei durante um festival realizado em Goiânia em 2012. Ele afirmou que, enquanto algumas pessoas praticam futebol ou outros esportes, "o rock and roll é nosso esporte".

Essa espontaneidade reforça, mais uma vez, o conceito de comportamento restaurado, já que os performers agem de acordo com o contexto e com aquilo que aprenderam pela experiência prática no rock and roll. Pessoas não ambientadas podem se assustar, enquanto os fãs conseguem interpretar os momentos da performance, percebendo a hora de iniciar ou encerrar uma roda, saltar ou negociar os contatos corporais com os demais participantes, tudo isso sem reflexão teórica consciente, mas orientados pela própria dinâmica performática.

Esse conceito de comportamento restaurado pode ser percebido também ao comparar pesquisas realizadas em diferentes localidades, como os trabalhos de Riches (2012), no Canadá, Segarra, Mendoza e Díaz (2015), em Porto Rico, e Monteiro (2016), em Goiânia. Mesmo em contextos distintos, muitas características do moshpit se repetem. Vídeos de performances em festivais ao redor do mundo também evidenciam essa permanência de padrões e dinâmicas semelhantes.

Os espaços frequentados pelos fãs de rock and roll igualmente apresentam características recorrentes, como permissibilidade, amizade e fraternidade. Embora esses locais e os sujeitos envolvidos sofram mudanças ao longo do tempo, seja na estrutura dos espaços, nas bandas ou nas concepções estéticas e comportamentais, certos aspectos centrais permanecem. Ao fim, o fenômeno coletivo do rock and roll mantém elementos básicos que caracterizam o uso do espaço, dos corpos e da experiência performática compartilhada.

São ambientes em que raramente ocorrem brigas sérias, já que o próprio grupo estabelece relações de respeito. Em Goiás, embora o rock and roll não seja dominante, ele se articula com outros estilos alternativos na formação de uma cena *underground* diversa e fortalecida coletivamente. Assim, espaços como o Centro Cultural Martim Cererê tornam-se locais de encontro não apenas do rock, mas também de diferentes manifestações artísticas e grupos da diferença. O sexo, as drogas e o rock and roll terminam quando as luzes se apagam e os amplificadores são desligados. A volta para casa acontece entre a surdez temporária, a endorfina e os sorrisos de quem já aguarda o próximo show.

Considerações finais

A fusão de diferentes estilos musicais e novas formas de linguagem artística mais acessíveis contribuiu para a ampla aceitação do rock and roll entre jovens, grupos marginalizados e pessoas em busca de novas experiências culturais. Ao longo das décadas, transformações sociais, estéticas e culturais influenciaram profundamente o gênero, gerando diversos subgêneros e novas concepções estéticas que se distanciaram do rock dos anos cinquenta. Ainda assim, o estilo manteve um público fiel, formado por diferentes gerações.

Diversos artistas ajudaram a moldar essa linguagem musical, influenciando não apenas a música, mas também a moda, a literatura e comportamentos associados à atitude rock and roll. Grandes festivais ampliaram o alcance desse entretenimento, levando a música de pequenos espaços para grandes estádios e transformando a experiência dos concertos musicais em escala global. O rock and roll, surgido nos Estados Unidos, expandiu-se pelo mundo e consolidou uma cultura musical de alcance internacional.

Questões sociais, políticas e experiências pessoais também marcaram fortemente o gênero. Canções foram utilizadas como formas de contestação e crítica, seja em contextos como a Guerra do Vietnã ou em cenários políticos mais recentes. Ao mesmo tempo, temas cotidianos e experiências individuais presentes nas músicas possibilitaram forte identificação entre artistas e fãs, fortalecendo os vínculos afetivos e simbólicos construídos em torno do rock and roll.

O rock and roll, como linguagem artística e estética, influenciou vidas e também foi influenciado por elas. Tornou-se trilha sonora de protestos coletivos e individuais, atravessando gerações e marcando a vida de milhares de pessoas. Ao longo do tempo, novas bandas surgiram, outras chegaram ao fim e a renovação do gênero permaneceu constante, mantendo o rock and roll vivo mesmo fora do centro da grande mídia.

A relação entre sexo, drogas e rock and roll foi amplamente difundida pela mídia e por algumas bandas, mas não pode ser compreendida como uma regra fixa. Dentro de um estilo musical tão diverso, existem discursos que celebram estilos de vida hedonistas e outros que se afastam completamente dessa lógica. Não se trata de definir um lado correto, mas de compreender que o rock and roll é plural e abriga diferentes concepções estéticas, filosóficas e comportamentais.

Videoclipes, fotos promocionais e narrativas de artistas ajudaram a difundir uma imagem sexualizada dos ambientes de rock, frequentemente associados a excessos e orgias. Essa representação, porém, não corresponde integralmente à realidade dos eventos, que podem ser entendidos como espaços liminares, nos quais as relações sociais se reorganizam em dinâmicas distintas do cotidiano. Nesses contextos, práticas afetivas diversas emergem com menor incidência de repressão moral, configurando ambientes de maior liberdade de interação.

A relação com drogas também deve ser tratada de forma crítica, já que não se trata de um elemento constitutivo do rock and roll, mas de um fenômeno social mais amplo. Embora o uso de substâncias lícitas e ilícitas possa ser observado em alguns eventos, ele não representa uma prática coletiva ou obrigatória do público. Trata-se de escolhas individuais ou de pequenos grupos dentro de uma coletividade mais ampla de fãs, além de um tema que aparece de forma diversa na produção artística, ora sendo explorado, ora criticado.

Musicalmente, o rock and roll surgiu associado a grupos marginalizados e, ao longo do tempo, mesmo quando alcançou maior visibilidade, continuou gerando estranhamento em setores mais conservadores da sociedade, especialmente em relação a aspectos líricos, visuais e comportamentais de bandas e fãs. Em Goiânia, esse cenário se torna perceptível, já que o gênero não figura entre os estilos mais consumidos pela população em geral. Ainda assim, há um público fiel que sustenta e movimenta a cena alternativa na cidade, composto por pessoas que adotam esse estilo musical e, em alguns casos, também determinadas formas de sociabilidade e identificação cultural associadas a ele.

O moshpit pode ser entendido como uma entidade performática característica desses eventos, constituída por dinâmicas corporais incorporadas pelos fãs, nas quais a agressividade é consentida e compartilhada. Trata-se de uma prática que articula experiência coletiva, emoção e senso de comunidade entre os participantes dos concertos de rock and roll, sendo parte significativa da vivência desses eventos. Nesse sentido, o moshpit depende do contexto festivo e performático para se constituir plenamente.

Essa prática também pode ser compreendida a partir do conceito de comportamento restaurado, uma vez que se sustenta em ações aprendidas e reiteradas em contextos performáticos. Os participantes executam movimentos guiados por códigos éticos e estéticos compartilhados, mobilizando o corpo de formas que não fazem parte do cotidiano ordinário. Ainda que seja possível descrever teoricamente esse fenômeno, sua apreensão ocorre principalmente pela vivência e participação direta.

Os conceitos discutidos ao longo do texto se mostraram consistentes nas observações de campo realizadas, reforçando tanto a diversidade do rock and roll quanto a complexidade da cena cultural de Goiânia. Ressalta-se, contudo, que novas investigações são necessárias para aprofundar a compreensão desses fenômenos, uma vez que este estudo se propõe mais como ponto de partida do que como conclusão definitiva.

Referências

AGUIAR, R. C. **Os reis da voz.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.

ANDRADE, J. P. História do rock: dos primórdios aos anos 70. **Whiplash** 01/01/2000. Acesso em 09/10/2017. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/000080.html>.

BETIM, F. Goiânia, a efervescência da música sertaneja é aqui. **El País.** 29/06/15. Acesso em 24/07/18. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/28/cultura/1435481366_930523.html>.

BURIGATO, T. Goiânia tem ou não tem uma identidade? **Jornal Opção**, edição 2036. 12/07/14. Acesso em 24/07/18. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/goiania-tem-ou-nao-tem-uma-identidade-9632/>.

BRASIL. **Constituição Federal de 1988.** Ato Institucional Nº 5, De 13 De Dezembro De 1968. Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm - Acessado em 23/10/2015 às 14:51.

CAMARGO, R. C. Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **KARPA** 6, Journal of Theatricalities and Visual Culture California State University - Los Ángeles. ISSN: 1937-8572. 2013.

CHACON, P. **O que é rock.** 3ª Ed. Brasília. Brasiliense. 1973.

DAÓLIO, J. Os significados do corpo na cultura e as implicações para a Educação Física. **Movimento.** Ano 2. 1/ 2. 1995.

DAWSEY, J. C. Sismologia da Performance: Ritual, Drama E Play. **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 2, p. 527-570, 2007.

DOMENICI, E. A pesquisa das danças populares brasileiras: Questões epistemológicas para as artes cênicas. In: **Cadernos do GIPE-CIT. Artes populares brasileiras do espetáculo e encenação.** Org. Armindo Bião. UFBA. Nº 23. Salvador. 2009.

EASY RIDER. Direção: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda, Bob Rafelson. (EUA) **Columbia Pictures Corporation**, 1969, 1 DVD.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? [Which comes first: the words, the music or the performance?] Tradução. Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. 346p.

GOUVEIA, M. 10 provas de que Goiânia é uma das cidades mais peculiares do mundo. **Jornal Opção**, edição 2102. 23/10/15. Acesso em 24/07/18. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/10-provas-de-que-goiania-e-uma-das-cidades-mais-peculiares-do-mundo-49273/>.

MAFFESOLI, M. **O instante eterno: O retorno trágico nas sociedades pós-modernas.** Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MONTEIRO, L. **Performance Cultural Do Moshpit Na Cidade De Goiânia: A Dança Do Rock And Roll.** Trabalho final de curso apresentado na forma de monografia submetida ao curso de Educação Física da Universidade Estadual de Goiás (UnU ESEFFEGO). Goiânia. 2016.

MONTEIRO, L. MOSHPIT. Performance da dança do Rock and Roll. **KARPA,** 10 TEATRALIDADES, DISIDENCIAS y LIMINALIDADES, II. 2017. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/lucas-monteiro>.

NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**; tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. - São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

PETRONILIO, P. O signo como performance e performatividade da linguagem. In: **Artefactum - Revista de Linguagem e Tecnologia.** Ano VII, nº2, 2015.

RICHES, G. **"Caught in a Mosh": Moshpit culture, Extreme metal music and the reconceptualization of leisure.** Tese de mestrado submetida à Faculdade de Educação Física e recreação de Alberta, University of Alberta. Canadá. 2012.

SCHECHNER, R. **Performance Studies: an introduction.** 3ª ed. Nova York. Routledge. 2013.

SCHECHNER, R. What is performance? In **Performance Studies: an introduction.** 2006. 2ª ed. Nova York & Londres: Routledge, p 28-51. Tradução de Almeida, R. L. publicada sob licença creative commons, abril de 2011.

SCHECHNER, R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução Ana Letícia De Fiori. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 20 p. 1-360, 2011.

SCHECHNER, R. Performers e espectadores - Transportados e transformados. Texto originalmente publicado como capítulo em: SCHECHNER, R. Between Theater & Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 117-150. Tradução Selma Treviño. **Moringa.** João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. de 2011.

SECULT. Centro Cultural Martim Cererê. **Secretaria de estado da Cultura.** Disponível em: < http://cultura.seduc.go.gov.br/centro-cultural-martim-cerere/ > Acesso em: 08/06/2017.

SEGARRA, E. R. MENDOZA, S. DÍAZ, N. V. Entre el orden y el caos: El papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico. **Revista De Ciencias Sociales** 28, 2015.

SOMMERMAN, A. **Inter ou transdisciplinaridade?** São Paulo. Paulus. 2006.

TINTI, S. P. M. **A Crítica de Rock'n'Roll: a abordagem dos meios de comunicação impressos especializados e não-especializados.** 2003. 98p. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

TURNER, V.W. Liminaridade e communitas. In. **O processo Ritual: Estrutura e anti-estrutura.** Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

TURNER, V.W. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da experiência (primeira parte). **Cadernos de campo** n. 13: 177-185, 2005.

WALLACY NETO. O surgimento do Martim Cererê. **Diário da manhã.** 20/10/2015. Disponível em: < https://www.dm.com.br/cotidiano/2015/10/o-surgimento-do-martim-cerere.html > Acesso em: 08/06/2017.

WALACY NETO. Grunge garageiro no Martim Cererê. **Diário da manhã.** 19/07/2018. Acesso em: 24/07/18. Disponível em: <https://www.dm.com.br/entretenimento/2018/07/grunge-garageiro-no-martim-cerere.html>.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

WILLIAM, B. Rob Halford: o couro no Heavy Metal e na comunidade gay. **Whiplash** 24/02/15. Acesso em 09/10/2017. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/news_806/219027-judaspriest.html> .